MAYIS 1986 SAYI:6 300 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

ŞİDDET ÜSTÜNE / *Edward Bond*

KENDİNİ AŞMA YOLU OLARAK SANAT / *Mehmet H. Doğan*

YABANCI KÜLTÜRLE KARŞILAŞMA / *Ahmet Oktay*

RUHİ SU GÜNLÜĞÜ / *Mekin Dinçer*

ŞİİRİ SEVENLER İÇİN / *Vecihi Timuroğlu*

B. N. İSLİMYELİ'NİN DÜŞSEL DÜNYASI / *Güven Turan*

MAVİ GÖZLÜ DEV / *Memet Fuat*

Joseph CONRAD

Adam'da yayımlanan kitapları

NOSTROMO

Conrad 20. yüzyılın başlarında yazdığı bu yapıtında, Güney Amerika ülkelerinde bugün de sürüp giden siyasal ve ekonomik çalkantıları Costaguana adını verdiği düşsel bir ülke çerçevesinde, şaşırtıcı bir sezgiyle haber veriyor, ele aldığı toplumsal doku içindeki bireyleri de düşünsel ve ruhsal karmaşalarıyla çözümlemeyi başarıyor.

"Nostromo, Conrad'ın hayalgücünün en iddialı ürünüdür ve büyük romanlar arasında en iddialı sayılan Savaş ve Barış'la karşılaştırılmaya değer bir yapıttır."

— Jocelyn Baines

ZAFER

Soylu ama kararsız, insanlara güvenen ve şiddetin egemen olduğu bir dünyadan gönüllü olarak el etek çekmek isteyen Axel Heyst tipinin ağır bastığı, ruhbilimsel bir incelemeden çok gerilimli, bir çevrenin havasını veren bir romandır.

"Conrad, bütün romanlarında bir yandan titizlikle basmakalıp olmaktan kaçınmış, öbür yandan romantik bir duygululuktan ve kaba bir gerçekçilikten uzak durmuştur."

— Neil Munro

ÖLÜM SEFERİ

Yazarın denizcilik anılarına dayanan bu çarpıcı roman, gerek anlatım gücü, gerekse denizciliği yansıtışındaki gerçekçilik ile Conrad'ı edebiyat dünyasına tanıtmış, onun Stevenson, Kipling, Melville gibi ustalarla bir arada anılmasına yol açmıştır.

"Ölüm Seferi, İngiliz dilinde yazılmış en güzel ve en güçlü deniz ve denizcilik öyküsüdür."

— Henry James

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

ÖZDEMİR ASAF
yuvarlağın köşeleri

Bu yapıtın birinci bölümünde Özdemir Asaf'ın 1940-1960 yılları arasında yazdığı ve 1961'de "Yuvarlağın Köşeleri" adlı bir kitapta toplayıp yayımladığı etika türündeki özdeyişlerini bulacaksınız.

Yapıtın ikinci bölümü ise şairin geride bıraktığı yazılar arasından seçilip derlenen ve 1960-1980 yılları arasında yazdığı özdeyişlerden oluşuyor.

280 sayfa, 1450 TL (KDV dahil)

NAZLI ERAY
eski gece parçaları

Eski Gece Parçaları Nazlı Eray'ın çoğu birbirine bağlı, birbirinden çıkarak gelişen öykülerinden oluşuyor. Gerçek dünya ile düş dünyası arasında sürekli gidiş gelişlerle örülen, düşünceyi gerçekliğin baskısından kurtarmanın tadını çıkaran, ince alay dolu, şaşırtıcı öyküler...

184 sayfa, 1050 TL (KDV dahil)

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

ADAM
yeni kitaplar

MICHAEL K NASIL YAŞADI — roman
J.M. Coetzee

SORUŞTURMADA — yazılar
Aziz Nesin

DÜNYA GÜLÜ — şiir
Apollinaire

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — özdeyiş
Özdemir Asaf

ESKİ GECE PARÇALARI — öykü
Nazlı Eray

BÜYÜK GREV — öykü
Aziz Nesin

FOLKLOR YAZILARI — bilim
İlhan Başgöz

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER — şiir
Arif Dino

SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR
Aziz Nesin

NOSTROMO — roman
Joseph Conrad

SOLFEJ-I — müzik
Muammer Sun

YALINAYAK SOKRATES — oyun
Maxwell Anderson

MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI — mektup
Azra Erhat

ZENON — roman
Marguerite Yourcenar

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Cevat Çapan

YALNIZ VE BİRLİKTE — şiir
Egemen Berköz

TARİH KÖTÜDÜR/ İMZASIZ EL YAZILARI — şiir
Barış Pirhasan

ADAM
tekrar basımlar

KALPAZANLIK BİLE YAPILAMIYOR
Aziz Nesin — öykü

DELİLER BOŞANDI — öykü
Aziz Nesin

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Memet Fuat

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ II/YOKUŞUN BAŞI
Aziz Nesin — özyaşam

ELSA'YA ŞİİRLER — şiir
Louis Aragon

BASKETBOL — spor
John Wooden - Bill Sharman

EZGİLİ YÜREK — şiir
Ruhi Su

BARBARLARI BEKLERKEN — roman
J.M. Coetzee

AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR — yazılar
Aziz Nesin

NAZİK ALET — öykü
Aziz Nesin

İHTİLALİ NASIL YAPTIK — öykü
Aziz Nesin

SURNAME — roman
Aziz Nesin

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ I/YOL — özyaşam
Aziz Nesin

DAMDA DELİ VAR — öykü
Aziz Nesin

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM — roman
Latife Tekin

ADAM SANAT

Sayı 6, Mayıs 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

KENDİNİ AŞMA YOLU OLARAK SANAT 5 Mehmet H.Doğan
ŞİDDET ÜSTÜNE 16 Edward Bond
YABANCI KÜLTÜRLE KARŞILAŞMA VE NOSTALJİ 27 Ahmet Oktay
BİR KARİKATÜRCÜNÜN TANIMLANMASI 36 Turgut Çeviker
RUHİ SU GÜNLÜĞÜ 42 Mekin Dinçer
ŞİİRİ SEVENLER İÇİN 48 Vecihi Timuroğlu
B.N.İSLİMYELİ'NİN DÜŞSEL DÜNYASI 54 Güven Turan
MAVİ GÖZLÜ DEV 58 Memet Fuat
BAZI AYDINLAR DA AYAKTA 66 Bülent Habora
EMIR KUSTURICA: YERELDEN EVRENSELE 71 Yavuzer Çetinkaya
ADI VASFİYE'DE TEKNİK BİR SORUN 73 Süleyman Bulut
ŞİİRİ KENDİNE YAKIŞTIRAN 76 Öner Kemal

ŞİİR

İlhan Berk, 7; Başaran, 9; Ercüment Uçarı, 10; Ahmet Oktay, 12-15; Cevat Çapan, 19; Leonard Cohen, 24-25; Ruşen Hakkı, 29; Ataol Behramoğlu, 34-35; Turgay Fişekçi, 47; Hüseyin Ferhad, 61; Hüseyin Haydar, 62; Adnan Özer, 69; Ülkü Dağdelen, 70; Şerife Birsen, 75; Mete Özel, 77; Küçük İskender, 78.

BU SAYIDAKİ KARİKATÜRCÜ

Tan Oral, 4, 11, 15, 20, 26, 35, 36-41, 53, 80.

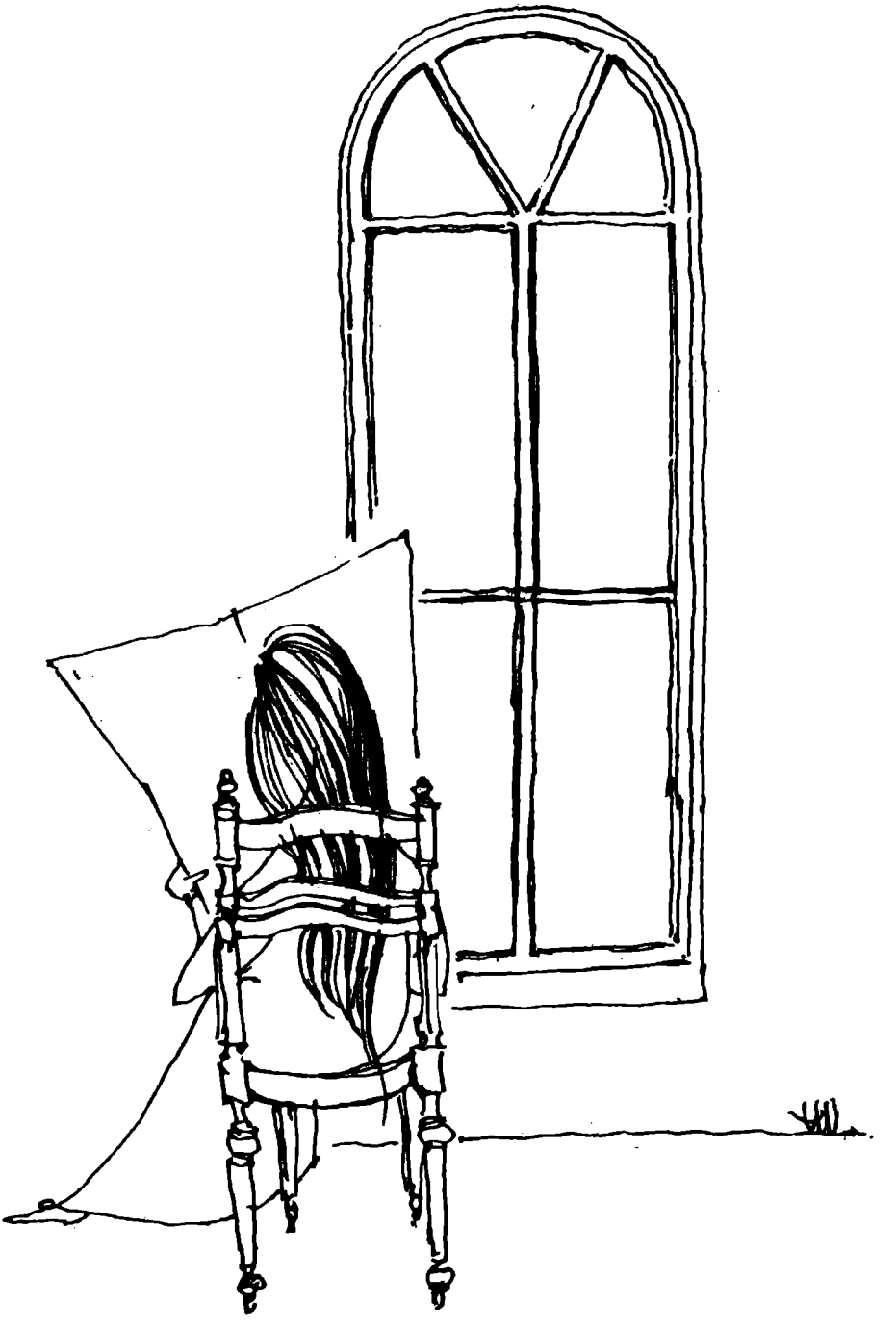
BU SAYIDAKİ RESSAM

Balkan Naci İslimyeli, 54-57.

KAPAK

Düzenleyen: Aydın Ülken; **Karikatür:** Tan Oral

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Murat Ofset; **Kapak Baskı:** Anabasım Sanayi ve Ticaret A.Ş.; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** YADA Yayın Dağıtım A.Ş. Dr. Şevki Bey Sokak 6/A, 34400 Divanyolu-İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 3500 TL; Altı aylık 1800 TL. Yurt dışı abonelerine posta giderleri eklenir. **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 150.000 TL; Kapak içi (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 125.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; Çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 300 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 400 TL.



KENDİNİ AŞMA YOLU OLARAK SANAT

Mehmet H. Doğan

Başlangıçtaki başarı düzeyini artık tutturamayan, doruktan aşağı doğru inmeye başlamış, yaratı gücünü yitirdiği için seri malı üretime geçmiş yazarların, şairlerin, nerdeyse içgüdüsel bir biçimde, kendilerini savunabilmek için sarıldıkları tek dal, sığındıkları tek kucak hep okuyucu ve halk olmuştur. Bunun yolu da hemen eleştirmenlere ve artık kendilerini tutmayan okuyucuya saldırmaktan geçer. Şaşmaz bir kuraldır bu. Cumhuriyet edebiyatımız ve şiirimizin şu kısacık ömrü içinde az mı karşılaşmışızdır böyle durumlarla? Romanlarının, öykülerinin bilmem kaç baskı yaptığından, sular seller gibi sattığından dem vuran romancılar, öykü yazarları... Şiirinin artık halka mal olduğunu, meydanlarda okunduğunu, genç kızların defterlerine, plaklara, şarkılara geçtiğini yineleyerek tafralarından yanlarına varılamayan şairler... Bunlar için artık tek ölçüt, çok okunuyor olmalarıdır. Halk kendilerini tutuyordur. Halkla sıkı bir iletişim kurmuşlardır. Öyleyse kendileri doğru yoldadır; yanılan, kendilerini iyi değerlendiremeyen hatta küçük gören eleştirmenlerdir, "seçkin aydın" lardır, "seçkin okur"lardır. Buradan, seçkin aydın ya da seçkin okurun halkın karşısında olduğu, halkın beğenisini aşağıladığı sonucuna varmak da zor olmasa gerek. Oysa kolay bir suçlamadır bu; arkasına "halk" gibi — halk kitleleri değil — sağlam bir dayanağı alınca insanı gerçekten rahatlatan bir özsavunmadır bu.

"Halk kitleleri değil halk" dedim. Çünkü toplumbilimsel dilde "halk" diye, soyut, ne yana çekilse giden bir kavram yoktur; "halk kitleleri" gibi toplumsal-ekonomik yönden daha açık, daha belirleyici bir kavram vardır. Oysa yukarda verdiğimiz örneklerden anladığımıza göre, halkın kendisini anladığından, tuttuğundan, sevdiğinden söz eden her yazar, her şair bunu söylerken kendisini okuyan, tutan okur'u kastediyordur. Yani her yazara göre halk, kendi okuru olmaktadır.

Bugün yurdumuzdaki kitap satışlarının sayısı bilindiğine göre, sayıları 10-15 bini aşmayan bir okur kitlesinin "halk" sayılması sayısız yanlışa yol açar. Çünkü bunların içinde "halk kitleleri" kavramı içine giremeyecek sınıf ve tabakalardan insanlar olabileceği gibi, birbirinin taban tabana zıddı iki sanatçıdan hangisinin okurunun halk olduğu, hangisininkinin olmadığı sorusu boşlukta kalır.

Demem şu ki, sanat konularında "halk"tan, "halk kitleleri"nden *uluorta* söz etmek hiç de tekin değildir, bizi böyle yanlış sonuçlara götürür. Halk kitleleriyle sanat arasındaki ilişkiden, başka bağlamlarda söz edilebilir ancak; yoksa arkasına üç beş bin okuyucuyu alan her yazar ya da sanatçı halka malol-

duğundan, halkın desteğinden söz etmeye kalkarsa, daha içinden çıkılmaz nice karmaşaya varmak da olasıdır.

Bunun için de, her kavramı kendi bağlamı içinde, amaçladığı, onsuz varolamayacağı, kendisi varsa mutlaka ötekinin de olacağı bir başka kavramla düşünmek, eleştirmek zorundayız. Sanatlar söz konusu olduğundaysa hemen akla gelen öteki kavram, genel anlamda "sanat alıcısı", ayrı ayrı sanat dalları söz konusu olduğunda da "okur", "dinleyici", "seyirci", "izleyici"dir.

Konumuz edebiyat ve şiir olduğuna göre bizim, halk'a eş tutulan okurdan değil, düpedüz, bildiğimiz okurdan söz etmemiz, hesaplarımızı, eleştirilerimizi ona dayamamız gerekir. Çünkü apaçık bir gerçektir ki, "halk" olmayan bir okur — hatta (!)'li ve (!)'siz yazar bile — olabileceği gibi okur olmayan "halk" tan kimseler de vardır.

Salt okurdan ya da sanat alıcısından, izleyicisinden söz edince iş daha bir kolaylaşmış oluyor. O zaman, sıradan okur, orta okur, seçkin okur, aydın okur, kötü okur, iyi okur... vb. kavramlar da çıkar ortaya. Niçin okuyoruz? Nasıl okuyoruz? Nasıl okumalıyız? Kötü okur nedir? İyi okur kimdir? Seçkin okur kimdir? Bir yazar, bir şair olarak hangi okuru yeğlersiniz, sıradan okuru mu, seçkin okuru mu? Bir romanın ya da şiirin değerini kim daha iyi ölçebilir, sıradan okur mu, seçkin okur mu? İyi bir yazar aynı zamanda iyi bir okur mudur? Olması gerekir mi?... gibi daha yüzlercesini üretebileceğimiz sorular çıkar karşımıza. Ancak bu sorular üzerinde ciddi ciddi düşünüp kendimizi kandırmadan bulmaya çalışacağımız yanıtlarla varabiliriz doğru ve sağlıklı sonuçlara. Bilimin gösterdiği tek yol budur da ondan: *soru sormak* ve yanıtını bulmaya çalışmak.

* * *

Genel anlamda "sanat alıcısı", bizim konumuzda "okur" her zaman önemli görünmüştür bana. Yaptıklarıyla da, yapmadıklarıyla da. Yanlış anlaşılmasın diye belirtmeliyim: bu önemi, sanatçı yönünden değil, bir olgu olarak sanat yönünden düşünüyorum. Çünkü bir sanat olayı, diyelim bir şiir, bir öykü, bir roman ancak okuruna ulaştığı, okurunca yorumlandığı zaman, sürecini tamamlamış olur. Bir yazar, bir şair yapıtını yaratırken belli bir okur kitlesini amaçlar demek istemiyorum; amaç, öncelikle o yapıtın kendisidir; yazarın, şairin karanlık bir boşluğa fırlattığı yapıtın kendisidir; ama sonuçta er geç bir alıcıya ulaşır bu yapıt ve süreç tamamlanır; daha doğrusu, yorumlanma süreci başlar. Yazılıp yırtılmış bir şiirin ya da bir resmin, notaları yakılmış bir müzik parçasının bir sanat olayı olduğundan söz edemeyiz elbet.

Yeri gelmişken söylemeliyim artık: bu yazının başlığını koyarken düşündüğüm, kendini aşma çabasında insan ya da sanatçının kendisi değil, genel anlamda "sanat alıcısı" ya da edebiyat göz önüne alındığında "okur" idi. Okurun bir roman, öykü ya da şiir karşısındaki durumunu, okurla yazar, şair arasındaki bağları, ilişkiyi irdelemek istiyordum.

Yıllarca önce (1971'de) yazdığım "Kötü Okuyucu ve Edebiyat" adlı bir yazıda *(Tekrarın Tekrarı*, 1974), kötü okuyucunun niteliklerini sıralarken, onun, sanat konularında bilgisiz, *cahil* olduğunu; bu bilgisini artırmak, edebiyat yapıtlarından tad almak için kendinden bir çaba gösteremeyecek kadar *dayanıksız* olduğunu; kolay kolay değiştiremediği, temeli kendi basit ve tek dünyasına dayalı yargıları olan *ben-merkezci* biri olduğunu; kendi bilgi ve

İlhan Berk

AŞK Kİ

1. Benim gölgeme gir aşkım. Daya
Soluğunu soluğuma, mühürle beni.

Aylardan Kasım mı? Memelerin ıslak.

Dolanan (deryadil) iki akarsu gibi
İki dağın sevişmesini anlamalısın.

2. Aşk ki, gittikti onu
Döndük, ezik, buruk — bir zamandı —

Ölüm kırsal kasaba mı? Karnın sıcak.

Bunları yerdeki beyaz boynun için söylüyorum
Aralık ağzın, derin ırmağın için söylüyorum.

---

birikim sınırları dışına çıkan sanat yapıtları karşısında *saygısız* olduğunu söylemiştim. Bugün bu niteliklere ekleyecek daha çok şeyler olduğunu: örneğin, kötü okuyucunun bir romanda, bir öyküde, bir şiirde yalnızca günceli, hatta yalnızca kendini aradığını; yapıtı, tarih içinde değişen ve daha da değişecek olan kapsamı içinde düşünmediğini, tersine, onu günlük yaşam içinde çeşitli doyum araçlarından biri olarak kullandığını görüyorum. Televizyon, sinema filmleri, fotoromanlar, ucuz aşk ve polis romanları, bu gündelik gereksinimlerini doyurması için onun önüne atılan yemler haline gelmiştir artık. Sanat yapıtları, sanatçılardan çok sanat-dışı kimselerce konulan kurallara, kalıplara, şablonlara göre üretilen bir mala dönüşmüştür.

Kötü okuyucu ya da kötü sanat alıcısı ne bekler sanat yapıtlarından; ne alır? Kendi içine sımsıkı kapalı, değişmeye dirençli, kendi alışılmış düşünce ve kafa yapısını savunma mekanizması alabildiğine gelişmiş bir kişidir o. Alışılmış kalıplardan, orta malı bir beğeniden, değişmeye karşı dirençten kaskatı bir zırhı vardır onun. Hiçbir gerçek sanat yapıtı delemez bu zırhı. İstediği, yalnızca kendi istediği sürece, kendi istediği kadar doyumdur. Bunun için de, iyi olsun kötü olsun, sanat yapıtlarının ona verdiği hiçbir şey yoktur. Yıllardır bir kitap kurdu gibi roman, öykü okuyan, iyi ya da kötü demeksizin filmler izleyen nice kimse bilirim; bütün okudukları romanlar, bütün seyrettikleri filmler, yaşamı algılayışlarında, yaşam üzerine düşüncelerinde, davranışlarında en küçük bir iz bırakmamış, değiştirmemiştir onları. Böyleleri, en ilerici kitap-

ları okuduktan, en ilerici filmleri seyrettikten sonra ertesi gün kalkıp tutucu bir partiye rahatlıkla oy verebilirler, örneğin. Filmlerde, romanlarda kötü yazgılarına gözyaşı döktükleri insanların yaşamları, yazgıları yalnızca filmlerde, romanlarda kalır. Kendi yaşamlarında, düşüncelerinde kalıcı bir iz bırakmaz da ondan. Günlük yaşamında zenci yanlısı olan, zenci hakları için savaşım veren ama kızlarının ya da oğullarının bir zenci erkek ya da kadınla evlenmesi söz konusu olduğunda bu birleşmeyi engellemek için ellerinden geleni yapan beyazlara benzer bunların durumları. Ya da tiyatroyu seven, beğendikleri oyuncuları çılgınca alkışlayan, ama kendi çocukları tiyatrocu olmaya kalkınca bunalımlar geçiren insanlara...

Sanatın, sanat yapıtlarının kendilerine hiçbir şey vermediği, kendilerini aşma, değiştirme dürtüsü uyandırmadığı bu kötü sanat izleyicilerine değinen en çarpıcı örneğe Lionel Richard'ın *Nazizm ve Kültür* adlı kitabında (Kalem Yayınları, 1985) rastladım geçenlerde. Lionel Richard şöyle yazıyor orada:

"George Steiner, sözde kültürel ve teknik gelişmenin kazanılmasının, insan bilincinden barbarlık girişimlerini ne yazık silemediği dünyamızda, yazma sorunlarını incelerken, nazizmin yol açtığı dramın her zaman güncel olan anlamına dikkat çekmiş ve özetle şunları söylemiştir. *Nazizmden sonra gelen bizler, artık edebiyata, dile, eğitime kusursuz bir gözle bakamayacağız, zira, kişinin akşam Goethe veya Rilke'yi okuyup, Bach veya Schubert'i çalıp, ertesi gün bir toplama kampındaki korkunç görevine çekinmeden başlayabileceğini artık çok iyi bilmekteyiz."*

Steiner'e tümüyle — özellikle altını çizdiğim düşüncelerinde — hak veriyor değilim burada. Nazizm döneminde olanlara bakıp doğrudan eğitimi, ideolojiyi suçlayacağı yerde dil'i, edebiyatı, müziği kusurlu bulması, olsa olsa, bizdeki örneğine uygun olarak, Milli Eğitimi yönetmenin en iyi yolunun okulları kapatmak olduğunu söylemekle birdir. Yukardaki örnekte dikkati çekmek istediğim şey, Goethe'nin, Rilke'nin, Bach'ın, Schubert'in en küçük bir insani duygu aşılayamadığı insanlar, yani *kötü sanat alıcıları, kötü okuyucular* da olduğu, olabileceğidir.

Kötü alıcıların, kötü okuyucuların sanata, edebiyata verdiği tek şey vardır: *ucuzluk*. Ucuzlatırlar sanatı. Onların, piyasanın, ekonomik üretim mekanizmasının boyunduruğundaki sanat beğenilerinin gerçek sanata, gerçek sanatçıya verebileceği bundan başka bir şey yoktur.

Şimdi gelelim *seçkin sanat alıcısına* ya da *seçkin okura*.

Neden, iyi okur, aydın okur ya da bilinçli okur demiyorum da *seçkin okur* diyorum? Bir kez, seçkin olmanın, iyi, aydın, bilinçli... vb. nitelikleri kendi içinde en üst düzeyde taşıyor olmasından. Türkçe Sözlük, *seçkin*'i şöyle tanımlıyor: "Benzerleri arasında niteliklerinin yüksekliğiyle göze çarpan." Eski dilde, *mümtaz, güzide, mutena* karşılığında.

İkinci olarak, *seçkin* terimini kullanırken, Memet Fuat'ın "Adam Sanat" dergisinin Şubat 1986 sayısında söylediklerini burada *okur* ve *sanat alıcısı* konusunda bir kez daha vurgulamak istediğimden.

Memet Fuat'ın "çok yönlü düşünmeye alışmış, gelişmeye, yeniliklere açık kalmayı öğrenmiş... düşüncesini 'inanç'larla, 'saplantı'larla değil, gerçeklerle, yaşamın akıp giden karmaşık oluşumlarıyla denetleyen, gerekirse değiştiren, bağlandığı, savunduğu doğruların sürekli saptamasını yapabilen insan..." diye

Başaran

BİRİLERİ GİRDİ HEP DÜNYAYLA ARANA

Suç sayılacak bir şey
çıkmadı üstünden
pasaportun biletin tamam
elliyi geçse de yaşın
bir çocuk gibi şaşkın ürkek
burnunda gökyüzünün kokusu
geçtin son denetimden

İşçi götürüyordu yaban ellere
ilk kez bindiğin uçak
o yüzler her biri ayrı bir ülke
saçlarında yıldızların serinliği
bir özlem işçisiydin sen de
varabilecek miydin İsveç'e
yüreğin fırlayacak gibiydi yerinden

Nice yıllardan sonra işte
kırılıyordu görünmez zincir
çırçıplak önündeydi gök kırı
kolların uzamaya başlamıştı bile
atıp yorgunlukları üstünden
katıksız sevinçlerle
dünyayı kucaklayacaktın yeniden

Sevişmeye mi benzerdi uçmanın tadı
bulutların ak döşeğinde
başında samanyolu rüzgârları
geçip gidecektin yaşlı Avrupa'nın
gömgök ovaları üzerinden
nasıl görünürdü acap Viyana
alnını dayadığın pencereden

Birden ucu yanmış bir fitil
telaşlı bir ses hoparlörden
— dikkat dikkat! sayın yolcular! —
adın söyleniyordu art arda
aranan biriydin nedense
batıp çıkarmış gibi iğneler
kan sızıyordu saçlarının dibinden

Ey acıların sevginin yurttaşı
hep birileri girdi
dünyayla arana
çok ama çok yukarlardan
sessiz çığlıkları arasından bakışların
düşer gibi boşluğa
alınıp götürüldün yerinden

Sensiz havalandı uçaklar

---

tanımladığı *seçkin aydın*'ın yüksek tabakayla bir ilişkisi bulunmadığı gibi, *seçkin sanat alıcısı*'nın *seçkin okurun* da yüksek tabakayla bir ilişkisi yoktur. Bunu anlamak için, en azından bizde yüksek tabakanın kültür ve sanat konularında ne üretip ne tükettiğine, sanat eğilimine bir bakmak yeter de artar bile.

Seçkin okur ya da seçkin sanat alıcısı sanata, sanat-edebiyat yapıtlarına, yaşamın onsuz edilemeyen bir parçası olarak bakan, yaşamını sanat yapıtlarıyla bütünleyen bir kişidir.

Seçkin okur ya da seçkin sanat alıcısı, sanat-edebiyat yapıtlarını, yaşamı bilinçli olarak yaşamanın, onun gizlerini her gün yeniden arayıp bulmanın, dünyayı, insanları, toplumsal olayları bütün gerçekliği ve canlılığıyla tanıyıp değiştirme, insanileştirme olanaklarını aramanın bir yolu olarak görür. Böyle olduğu için de, sanat yapıtları karşısında edilgin değil, irdeleyici, araştırıcı, eleştiren, etkin bir konumdadır. Onları yorumlar; türü, zamanı, yaratılış

Ercüment Uçarı

ZAR

bir yarı ölü hali uykuların yumurta örneğindeki zar
giyotinden kafasını güvercinler kurtarırken
süleymaniyede eskiden ahçılardaki hikâyemiz mi
yemek yediğimiz muşambalı masalardaki
ya da her gün oturduğumuz kahvelerde kadıköyde
saatlerin tik taklarıyla alışveriş soluğumuz
atar ve toplar damarlarımızla sendelerken kalp
usulca nasıl da büyür sevgi
hücrelerin dış askerlerindeki susuz kuyular
ve cuk diye oturmuş bir zar kumarhanelerde
ilkbaharı simgeleyen çivitli örtülere uygun bahçelerdeki
sevecen ışıklı kırmızı ama sert
sanki bir buzulu kucaklamış sıfırlı bir zamandan
tohumun billurunu içinde taşırken zar
sigara şarap dinamit açısından koyu bir leke
acımasız bir maksat pişerken kazanlarda irin gibi
ağır bazalt kütlelerin sorumluluğundaki
hırsın köpüğü çimen gibi uzar amasya elmalarına
biterken parmaklarının uçlarındaki elektrik
uzanır doğa borneolu ormanların beşiğinden çağımıza
iri ağaçlar kayın meşe köknar gürgen çam beabopla
akrep mi fırdöndü mü çok acele bir mesaj kurşun
ağır kanı kapkara kestane sıcaklığındaki
uçaklar ve zeplin ve balonlar
bin dokuz yüz on dörtlü senelere fotoğraf çektirmişler
makiler portakal ve güneş
akdeniz koşarken yamalı pantolonlarıyla kuşlara
her gün değişik bir taze acı ve sıcaklık kokar
paltosuyla akdeniz uzun boylu atlı ve sancısız
yaz morluğunun müjdesindeki
beraberken gagasındaki üveyiklerle umut
uzar sarı bir saç limanlardan dışarıya
ay bir konar ki dağlara aslanım
ateşlerin sırtı ağrır çekirge renklerinden
zar hâlâ kemik-i şehir olsun
sineması kesilmiş ışıklarda

koşulları içinde yeniden yaratırcasına inceler, karşılaştırır, bu yolla özlerine ulaşmaya çalışır. Onun için sanat, bir hoşça vakit geçirme, eğlenme aracı değil, insanın, kendisini, öteki insanları, dünyayı, olayları, tarihi algılama etkinliklerinden biridir. Bu nedenle de sanat yapıtı, kendini aşmanın, bütün tinsel niteliklerini geliştirmenin başta gelen aracıdır onun için. Ekmek kadar, su kadar bağımlıdır sanata.

Sanat ve edebiyatta bu *seçkinlik,* kalıtımsal bir yetenek işi olmaktan çok eğitim, birikim yoluyla ulaşılabilen bir düzeydir. Sanat yapıtlarıyla bu denli yakından bir ilişki, zamanla, kolay aldanmayan, alışkanlıklarla, hazır kalıplarla güdülenmeyen üst düzeyde bir beğeni, güzeli çirkinden, gerçeği sahteden, yaratıyı taklitten ayırma yeteneği oluşturur kişide. Okurun, sanat alıcısının bu çabası, giderek, sanat yapıtının yaratıcısınınkine neredeyse denk bir düzeye ulaşır. Dünyaya, insanlara bir sanatçı, bir yazar gözüyle bakma alışkanlığı geliştirir onda. Böylece sanat gerçek amacına: insanları kendilerini değiştirme, aşma gücünü verme amacına ulaşmış olur.

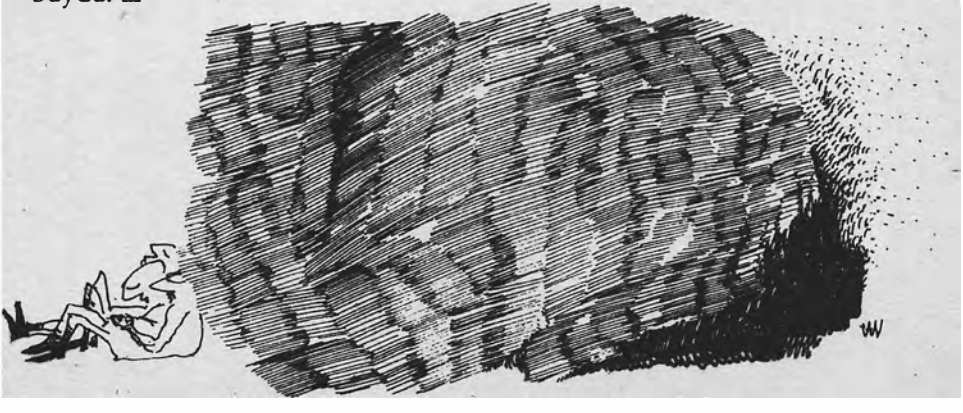
Burada, yakın zamanlarda ölen Michel Foucault'nun bir konuşmada söyledikleri geliyor aklıma:

"Beni şaşırtan, toplumumuzda sanatın bireyler ya da yaşam değil de yalnızca nesnelere değgin bir şey durumuna gelmesi. Sanatın yalnızca sanatçı denilen uzmanlar tarafından gerçekleştirilen bir uzmanlık dalına dönüşmesi. Neden her kişi kendi yaşamını bir sanat yapıtına dönüştüremesin? Neden şu ev ya da lamba bir sanat yapıtı olsun da benim yaşamım olmasın? (...) Kendi kendimizi oluşturmalı, kendi kendimizi yapmalı, bir sanat yapıtı gibi düzenlemeliyiz." *(Cumhuriyet* eki, 9 Temmuz 1984)

Steiner'de edebiyata, dile artık kuşkuyla bakma eğilimine dönüşen bir yakınma, Foucault'da hâlâ bir umut olarak, bir hayal değil, gerçekleştirilmesi olası bir zorunluluk olarak ortaya çıkıyor: *kendi kendimizi oluşturmalı, kendi kendimizi yapmalı, bir sanat yapıtı gibi düzenlemeliyiz.*

Bunu yapmanın tek yolu da sanatlarla, sanat yapıtlarıyla iç içe yaşamak; sanat yapıtını, yaşamın onsuz edilemeyen bir parçasına dönüştürmek; beğenilerini her gün yenilemek, kendini aşmaya çalışmakla olur. Şiir yoluyla, edebiyat yapıtlarıyla, resimle, müzikle, tiyatroyla...

Seçkin okur, seçkin sanat alıcısı derken anladığım, anlatmak istediğim de buydu. □



Ahmet Oktay

Yol Üstündeki Semender'den

VLADİMİR MAYAKOVSKİ

Bir kez daha kucakla beni
kara-büyüsüyle bağlandığım gece;
magma ve kemik tayfunları,
yağmur sularında sürüklenen bir mektubun
saralı yazısı gibi silikleşen ün;
ölümün tunçtan dökülme flütü
akkora kesmiş yüreğimi titretmiyor;
Gece,
uçurumlarında belleğin
kılık değiştiren hayalet,
— insan bir tansık
diye yinele;
çünkü sözcüklerin külünden doğdu
yaralı oğlun.

Oğlunum,
soy kütüğünden intihar ve cinnet
kıya ve zından
sızdıran Kent;
siyah sahtiyan!
Gölgemle kaplanırdı bir zamanlar,
rahmim olan sokaklarında;
çırakların gündüz düşleriyle uyuyakalmış
mürettiphanelerinde,
alanları dolduran göstericilerinin
o iskeletler operası şarkıcılarının
alevden hançeresinde,
yitik tundraların rüzgârlarıyla
inliyorum;
üzerimde haksız bir küşüm
ve suçlamalar,
taşta dövülen mürekkepbalığının
etinde boğulan çığlığıyla
inliyorum.
Kent! Siyah sahtiyan!
Sen ki sevişiyormuş gibi
titredin bir vakitler şiirlerimle,
duy beni.

Dün müydü bugün müydü bilmiyorum,
yağıyor kar
uzaktan duyulan
kederli bir ninni gibi;
Keder,
mayam benim;
çoğunluğun okuyamadığı
okuyanınsa horladığı simyam,
keder
yakut parıltılı gömüm!
Gizemli Güldürü'nün
yasaklandığı günden,
Makbet'ler gününden beri
çocukluğumda göğsüme bastırdığım
sıcak bir somun gibi
ısıtıyorsun beni.

Çalıyor saat!
Başlangıç sondur
son da başlangıç;
"ayağa kalkılan
saattir bu, konuşulan saat
yüzyıllarla,
tarihle,
evrenle."

İçinden geçiyorum tarrakalarla
tüm zamanlarımın:

Baumann'ı anma gösterisinden dönüyorum
asit gibi gözlerimi yakıyor
cinayetin öfkesi;
Petersburg Luna Parkı'ndayım aynı sıra
Trajedi kırıyor sarkık çenelerini
etobur kara-kamu'nun;
Jübile'mde miyim yoksa
göğsümde buzuldan bir çiçek;
ve içimde
o hiç dinmeyen kar sesi;
"şairimiz" diye haykırıyor
işçiler,
"haksızsın" diye bağırıyor
aparatçik;
burcum, gizemli Yengeç
esirge ve büyüt
devrimden başka bir şey olmayan
şiirimi.

Nasıl da akıp gitti günler
yaratılan bir dünyanın coşkusunda,
kutusundan taunlar yayan imgelem
yabanıl afişler
yürüyüş kolları
elektrik

Mancınık ateşleriyle yanıyorsun hâlâ
Ekim gecesi.

Lili,
denizin üstünde bir gül,
uzaklaşıyor yüzün
bayraklar,
flamalar,
kasketler arasında;
yaşamım gibi.

Bir cehennem özdeyişi
fısıldıyor *Çehov:* "Nasıl
yalnız yatacaksam mezarımda
öyle yalnız yaşıyorum,"
Blok da
"kaos doğuştan içimde"
diye yazıyor
gecenin mürekkebiyle.

Öz kardeşlerim. Suç ortaklarım.
Sözcükler de ikizler gibi,
kanıyor
ya da düş görüyor
ötekisiyle.
Biliyor ve canımı basıyorum altına:
Meleğin sözü
Deccal'ın da.

"Dize getiremeyecek beni utanç"

Gördüm ve yitirdim
kent kadar doğurgan ve ölümcül
o yüzü,
bayraklar,
flamalar,
kasketler arasında;
1916'da bilicisiydim sonumun
ve şunları kazıdım
şerareler çıkaran parmaklarımla

her kapıya:
"*Mayakovski* sokağı derler
bin yıldan beri bu sokağa
Canına kıydığı yer burası işte
sevgilisinin kapısında."

Ödeşmiyorum seninle
sevgili yaşam,
uzlaşmıyorum da

Yatırın beni
samanyolundan tabutuma.

ŞİDDET ÜSTÜNE

Edward Bond

Jane Austen yaşadığı dönemin töre ve davranışlarını nasıl anlattıysa, ben de şiddeti öyle anlatıyorum. Şiddet hem toplumumuza biçim veren bir güç, hem de toplumumuz için bir saplantıdır. Eğer şiddetten vazgeçmezsek, geleceğimiz de yok demektir. Şiddet üstüne yazı yazılmasını istemeyenler, bizim kendimiz ve çağımızla ilgili gerçekleri yazmamıza engel olmak isteyenlerdir aslında. Şiddet üstüne yazmamak bence ahlaksızlık olurdu.

***

Birçok havyan şiddet eylemi içinde olabilir, ama insan olmayan canlılar dünyasında bu şiddet hayvan türünün yok olmasını engelleyecek bir biçimde denetim altında tutulabiliyor. Öyleyse insan türü neden gene kendi yarattığı şiddet yüzünden yok olma tehlikesi ile karşı karşıya?

Çok önemli bir ayrımla başlamak istiyorum sözüme. Avlanmaya çıkmış hayvan şiddet eylemini sürdürür, ama saldırgan bir biçimde değil. Karnını doyurmak için avlanmak ister o, yok etmek için değil. Onun şiddeti yalnızca avına yöneliktir, kendine değil. Hayvanlar ne zaman saldırgan olurlar — yani insanlar gibi saldırgan olurlar? Kendi hayatları, yaşadıkları yerler, ya da grupları içindeki yerleri tehlikeye düştüğü zaman, ya da çiftleşirken, bir de çiftleşmeden önce. Bu durumlarda bile saldırganlığın niteliği ölçülüdür. Burada kavga çok törenselleşmiş bir eyleme dönüşür. Zayıf ya da yanlış yerde olan hayvan kaçarsa, arkasından kovalayan olmaz, ya da yengilgiyi kabul ederse, öteki hayvanlar ona ilişmez. İnsanlar enerjilerinin ve yeteneklerinin büyük bir bölümünü birbirlerini yok etmek amacıyla daha üstün silahlar geliştirmek için harcarlar; hayvanlarsa birbirlerini yok edemeyecek bir evrim geçirmişlerdir.

Bu konuda çok şey yazıldığından, ben kanıtları burada yinelemek istemiyorum; ama açıkça ortaya çıkan bir şey varsa, o da olağan bir çevrede ve olağan koşullar altında aynı türden canlılar birbirleri için bir tehlike sayılmazlar. Oysa aynı canlı grubu uygunsuz koşullar altında tutulup doğal olmayan davranışlara zorlanırlarsa, o zaman onların davranışları da gitgide yozlaşır. Hayvanat bahçelerinde ve laboratuvarlarda görülen bir şeyden söz ediyorum. Daha sonra bu hayvanlar yıkıcı ve sinirli oluyorlar. Yavrularına tıpkı biz insanlar gibi kötü davranmaya başlıyorlar.

Biz insanların içinde "doğuştan var olan" saldırganlık, ya da tarihte "ilk günah" diye adlandırılan şey işte bundan başka bir şey değildir. İnsanda cinsel gereksinim ya da beslenme gereksinimi gibi bir de saldırganlık gereksinimi olduğunu gösteren hiçbir kanıt yok. Sürekli olarak cinsel ve duygusal gereksinimlerimiz karşılanmadığı ya da böyle bir tehlikenin baskısı altında kalırsak, bizler de saldırganlaşırız. Ayrıca, günümüzde bütün insanların olduğu gibi, sürekli bir biçimde gereksinimlerimizden yoksun bırakılıp bu konuda tehdit ediliyorsak, biz de sürekli bir saldırganlık içinde yaşıyoruz demektir. Bir insanın — bir fabrika ya da büroda durmadan aynı işi yapan bir insanın — kazancının ne olduğu pek bir şey değiştir-

mez: o insan gene de bu anlamda gereksinimlerinden yoksun bırakıldığı ve kendisi için doğal olmayan bir ortamda kendi kendine yabancılaştığı için birtakım fiziksel ve duygusal sonuçlarla karşılaşır. Sinirli, gergin bir kişi olur ve her yerde kendisini bir şeylerin tehdit ettiğini sanır. Bu da onu kavgacı ve kışkırtıcı yapar; öbür insanlar için bir tehlike haline gelir ve durumu hızla kötüleşir.

Bütün bu bulgular bizim haklı olarak şu yargıya varmamızı sağlıyor: saldırganlık bir yetenek, ama bir gereklilik değildir. Bulgular çoğu zaman daha da karamsar bir yorumla değerlendirilmekte; ama bu başka bir tartışma konusu.

Eğer biz gerçekten doğuştan saldırgan olsaydık, o zaman arada bir saldırgan davranışlarda bulunmamız gerekecek, bu da bizi onulmaz bir hastalıkla yaşamak zorunda bırakacaktı. Teknolojik bir kültürde saldırganlığın yol açtığı acılarsa o kadar korkunç ki, şu soruyu sormadan edemiyoruz: bu durumda insanların var olmalarını haklı kılabilecek herhangi bir ahlak anlayışı var mı? *Early Morning* adlı oyunumdaki kişilerden biri bu soruya hayır yanıtını veriyor ve intihar etmeye kalkışıyordu. İşin en şaşırtıcı yanı, onun gibi düşünen birçok insan, onun gibi davranmaya yanaşmamakta, her günkü hayatlarını sürdürebilmekteler. Bu yetenek aslında kafalarının ne kadar yüzeysel çalıştığını ve duygularının kaypaklığını çok iyi gösteriyor. Ayrıca kendilerinde bir dervişlik ya da manevi güç olduğunu düşünmek de yanlış. Onların "gerçekçiliği" aslında tembellerin faşizminden başka bir şey değil.

Öyleyse, bizler neden birbirimize öbür canlıların birbirlerine davrandıklarından daha kötü davranıyoruz? Bir kere doğal yaradılışımıza aykırı bir biçimde yaşıyoruz. Öyle ki, günlük hayatımız gövdelerimizin doğal çalışmasını engelliyor, bu da bizim bu tehditlere karşı içimizdeki doğal tepkiyi harekete geçiriyor: saldırgan oluyoruz. Bu nasıl böyle oldu? Her şeyden önce, neden şehirlerde, belirli gruplar oluşturup makine gibi çalışarak (çoğu zaman başkalarının çıkarları için) kendi hayatlarımızı hiçbir şekilde denetlemeden yaşıyoruz? Büyük bir olasılıkla bu durumun önüne geçilemezdi. İnsanlar birdenbire insan beynine sahip olup bu beyni yaşama sorunlarını çözmek için kullanmaya başlamadılar. Bu sorunlar sürekli olarak ortaya çıkıyor, çıktıkça da bunlara atadan kalma bir kurum ya da toplumsal yapı içinde çözümler bulmaya çalışılıyordu. Bu yapı ise yeni sorunlar çıktıkça yeniden geliştiriliyordu. Böylece yeni şeyler düşünmeye pek zaman kalmıyordu. İnsanların kafaları berraklaştıkça, kendilerini sürüler ya da gruplar halinde yaşar buldular; ondan sonra bu gruplar kabilelere ve toplumlara dönüştü. Uykudan uyananlar gibi onlar da düşü gerçekten ayıramayabilirlerdi.

Acaba bu yarı uyanık, boş inançlı insanlar hangi sorunlarla karşı karşıya kalmışlardı? Biyolojik olarak o kadar başarılıydılar ki, çoğalıp çevrelerinin dışına taştılar ve artık gelişigüzel yaşayan, bulduklarıyla karın doyuran ya da avlanan kişiler olmayı sürdüremediler. Bu arada çevrenin kendisi de değişiyordu. Kimi zaman birdenbire, kimi zaman yavaş yavaş, ama kaçınılmaz bir biçimde değişti. Ayrıca, insanların başlangıçtaki içgüdüleriyle algılama güçleri arasında da birtakım sorunlar çıkmış olabilir. Bütün bu değişmeler toplumsal kurumlarda yenilenmelere yol açarak yeni önderlik olanaklarının ortaya çıkmasını sağladı. Denetim alışkanlıkları ve mekanizmaları gittikçe güçlendirildi. Topluluğun zorlandığı dönemlerde ortaya çıkacak herhangi bir gruptan ayrı düşünme eğilimi topluluk için tehlike olabilirdi. Başkaları tarafından bu şekilde kontrol edilen insanlar kısa bir süre sonra, önderleri onların kendi başlarına davranmalarını tehlikeli saymasa bile, kendi başlarına davranma yeteneklerini yitirirler. Ayrıca, biraz sonra açıklayacağım gibi, doğal olarak topluluğa karşı çıkanların duyguları bir çeşit ahlak anlayışına dönüşerek başında karşı çıktıkları düzeni sürdürmeye yönelir. Bütün yapı korkutma ve kısıtlamanın doğurduğu olumsuz bir biyolojik tepki ile ayakta tutulmaya

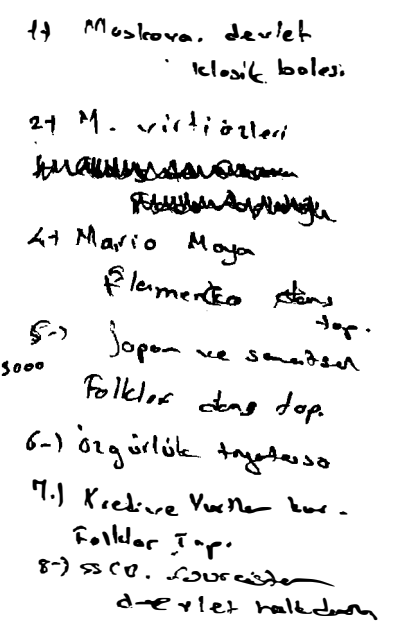
başlanır. Kendi doğurduğu saldırganlığın bir arada tuttuğu bir düzen oluşmuştur. Saldırganlık ahlaka, ahlak da bir saldırganlığa dönüşmüştür. Bunun nasıl olduğunu anlatmaya çalışacağım.

Toplumsal yapı bir kere kuruldu mu, bu belli bir süreklilik kazanma eğilimi gösterir. Düzenleyici gruplara, önderlere ayrıcalıklar tanınır. Belki bunların bir bölümü önderliğe duyulan gereksinim dönemlerinin zorunlu bir sonucuydu. Ama bu ayrıcalıklar bu kişilerin çocuklarına geçtiğinde, bu gereklilik azalır. Buna karşılık aynı süre içinde bu ayrıcalıkların artırılıp pekiştirildiğini görürüz. Giderek bu ayrıcalıkların varlığı bir haksızlığa dönüşmektedir. Ama düzeni kuran grup da artık kendini haklı görmeye başlamıştır; konumları haksız olsa da, yaptıkları iş hak ve hukuku sağlamaktır. İlk başlarda bu duruma karşı gelmek devrimci ya da siyasal bir tutum değildir, hatta buna "anlamsız" bir karşı geliş bile diyebiliriz — kişisel sıkıntılardan, hoşnutsuzluklardan kaynaklanan bir karşı çıkma. Kişisel sorunlar onlarla karşılaşan kişiler için ister istemez özel sorun olmaya başlayınca, bu sorunlar biçim değiştiriyor o zaman da bu kişilerin davranışları bazılarına bencil ve keyfi geliyor. Bu elbette her zaman toplumsal açıdan yıkıcı olarak da değerlendirilebilir. İşte temelinde haksızlık yatan bir toplum, suçu böyle yaratıp tanımlar. Böylece temelinde haksız olan saldırgan toplumsal patlamalar içeren bu şiddete eğilimli toplum yapısı "dirlik ve düzenlik"in ta kendisi olarak bir çeşit dokunulmazlık kazanır. Haksızlığı elde tutmak için atılan adımların biri de "dirlik ve düzenlik" adına atılır.

Haksız yere toplumsal ayrıcalıklar edinmiş kimselerin toplumsal ahlak konusunda duygusal çıkarları olduğu açıktır. Bu çıkar duygusu onların ayrıcalıklarını sürdürmelerini, bunu yaparken de gereken önlemleri almalarını ve bunda kendilerini haklı görmelerini sağlar. Bu çıkar duygusunun altında kendilerine karşı olanların, ellerindeki her şeyi, hatta canlarını bile, alacağı korkusu yatmaktadır. İşte bu, toplumsal ahlakın öfkeli ve saldırgan olabildiğinin örneklerinden biridir.

Ama bir başka örnek daha gösterebiliriz. Toplumsal ahlak haksız bir düzenin kurbanlarının çoğu için tehlikesiz bir boyun eğme biçimidir. Bu toplumsal ahlak o insanlara korku üzerine kurulmuş bir masumiyet verir. Ama bu hiçbir zaman huzurlu bir masumiyet değildir. Böyle bir nitelik daha çocukluk döneminde oluşturulmuş bir kişilik özelliğidir. Çünkü çocuklukta güçler arası denge en belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Çocukluk döneminde güçlü kişilere karşı saldırgan duygular beslemek çok tehlikeli sayılır; çünkü böyle kişiler bizi kolayca cezalandırabilirler. Böyleleri, ne de olsa, bizden daha akıllı ve daha güçlüdürler. Hem biz onları yok edecek olursak, nasıl yaşayabiliriz. (Bu kaygı yetişkinlerde, "Devrim yapamayız, çünkü o zaman otobüsler işlemez, biz de işimize geç kalırız," ya da, "Hitler zamanında trenler hep vaktinde kalkardı," gibi görüşlere dönüşür.) Yaşadığımız toplumda saldırganlık bir piramidin üçgeni biçiminde ortaya çıkmaktadır. Çocuk da bu düzenin en zayıf üyesi olduğu için, en altta yer alır. Bizler hâlâ çocuklara ayrıcalıklı davrandığımızı, onlara özel bir sevecenlikle yaklaştığımızı sanıyoruz — tıpkı birtakım başka hayvanların yavrularına davrandıkları gibi. Ama durum gerçekten öyle mi? Çevremizdeki birçok insan çocuklarının eğitiminde kaba kuvvet kullanmanın bir hak, hatta bir görev olduğunu düşünmüyorlar mı? Çocuklarla uğraşan kurumların hemen hemen hepsinin disiplinden gözü dönmüş değil mi? Elimize geçen her fırsatta bu çocuklara üniformalar giydirip gardiyanların tutuklulara yaptıkları gibi saç kontrolu yapmıyor muyuz? Biyolojik açıdan hiçbir anlamı olmasa da, çocuklarımızı daha saatin kaç olduğunu söylemeyi öğrenmeden, belirli saatlerde yatıp kalkmaya zorlamıyor muyuz? Evlerimizi yaparken çocuklarımız için uygun alanlar düşünmüyoruz. Çocuklar para kazanmayı engelledikleri için analar çocuklarını evde bırakıp işe gidiyorlar. Bazı analar

Cevat Çapan



YAZ

Her şeyi
en ince ayrıntısıyla
hatırladığım için mi
bu sonsuz uykusuzluk
bir gözeden su içerken
söğüdün serinliğinde
gördüğüm düşsel gerçek
gözlerim açık —

ve ben
en uygun sözcüğü ararken
"yüreğin çöllerinde"
senin bir kanat vuruşuyla
birden
böyle karşıma çıkışın?

çocuklarını besleyecek gücü bile kendilerinde bulamıyorlar. Analar babalar iş yerlerinde her gün insanların birbirlerini geçme çabaları yüzünden o kadar yorgun düşüyorlar ki, çocukların doğal dağınıklığına ve gürültülerine dayanamıyorlar. Çocuklarının neden ağladığını, söyledikleri anlaşılmaz sözlerin bir tekini bile anlayamıyorlar. Çocukların ilk söyledikleri kelime artık "anne" ya da "baba" değil, "ben". Çocuk bu kelimeyi milyonlarca yıllık bir evrimin sonucu olarak öğreniyor. Elbette biyolojik olarak bu bencilliğe hak kazanmış durumda; insan türünün sürmesi de aslında buna bağlı.

Üzerinde durmamız gereken nokta şu: doğan her çocuğun belli birtakım biyolojik beklentileri vardır. Başka bir deyişle, kendi türünün özelliklerinden kaynaklanan hakları. Bunları şöyle sıralayabiliriz: çocuk doğunca, dünyaya hazırlıksız geldiğine göre, bu durum onun adına giderilecektir. Kendisine yalnız yiyecek değil, ruhsal destek de sağlanacaktır. Savunmasızlığı güven altına alınacak, onu bekleyen ve isteyen bir dünyaya doğması sağlanacaktır. Ama yaşadığımız toplumda görülen şiddet o kadar yoğun ki, bu noktada beklenenin tam tersi oluyor. Biz çocuğu daha doğar doğmaz, tartaklamaya başlıyoruz. Aslında, şiddet çok belirgin olmadığı zamanlarda bile, büsbütün yok değil; yılların üstüne ince bir biçimde dağılmış olarak var. Ama sonuçta şiddetin yarattığı etki gene aynı. Bu yüzden de, bunu anlatmak için bir oyunumda arabasının içinde taşlanan çocuğun öyküsünü kullandım. Bu şiddetin kaynağı da o serseri çocuklar değil, serseri çocukları anlatan ve onları suçlayan oyunları seven kişilerin kendileri.

Çocuk doğduktan kısa bir süre sonra, şu ya da bu şekilde, ona gelişiminin öngördüğü bir dünyaya değil, çok daha garip bir dünyaya geldiğini anlar. Hem artık hiçbir çocuk tam anlamıyla özgür doğmuyor. İşte o zaman, o minicik,

sonsuza kadar savunmasız çocuk bir panik havası içine girmeye başlıyor — herhangi bir hayvan gibi. Gereksindiği desteklerden yoksun olduğu için korkular içinde kendini güçlü insanlarla özdeş görmeye başlıyor. Bu da çocuğun o güçlü insanların bakış açılarını benimsemesi demektir. Çocuk artık güçlü kişilerin doğru dediğine doğru, yanlış dediğine yanlış demektedir. Onların ahlakını benimsemiştir. Ama bu ahlak, bu toplumsal ahlak, aynı zamanda onu yaratmış olan korkuların ve paniğin dinamiğini de içinde barındırır. Ahlak insanların isteyerek edindikleri bir şey olmaktan çıkıp onsuz kalmaktan korktukları bir şey olur. Böylece toplumsal ahlak soysuzlaştırılmış bir masumiyete dönüşür ve kendilerini onun bir parçası sayanların temel gereksinimlerine tümüyle ters düşer. Bu ahlak onu benimseyen kişilerin temel eşitlik isteklerine karşı kullanılan bir silah, hem onsuz mutlu olamadıkları, hem de başkalarını mutlu edemedikleri bir tehdit mekanizmasına dönüşür. Bu türden insanların saldırgan tepkileri toplumsal ahlak adına bastırılmış, bu da saldırganlığın gerginliğini artırmaktan başka bir işe yaramamıştır. Onlar da bu gerginlikten dışadönük birtakım davranışlarla kurtulmaya çalışırlar. Çoğu zaman, misyoner ve lobici olurlar. En büyük tutkuları sansürü savunmaktır. Aslında bu, röntgencinin kendi sapıklığını savunmasından başka bir şey değildir. Böyleleri her yerde dinsizlik, imansızlık ve kötülük görürler. Çünkü kendi benliklerinde bunlar vardır. Onların toplumsal ahlak anlayışları kendilerine gereksinim duydukları doğruluğu arama fırsatını tanımaz; oysa bu öylesine temel bir gereksinimdir ki, insan bundan ya ölerek, ya da delirerek kurtulabilir. Yoksa bu gereksinime karşı sürekli ve tutkulu bir savaşım vermek gerekir. Bu savaşımda zevk alma suçluluk duygusuna dönüşür ve ortaya birtakım ahlakçı, sansürcü, insanlık dışı, bağnaz kişiler çıkar. Zaman zaman, onlardaki bu saldırganlığın bir çeşit güleryüzlülük altında gizlendiğini görürüz. Ama nedense, bu güleryüzlülük düşüncelerine ve inançlarına biraz olsun yansımaz. Bu ahlak bekçileri ne kadar da hoşgörüsüz, yıkıcı ve kavgacı kişilerdir!

Ahlakları öfke doludur, çünkü kendileriyle çelişki içindedirler. Bunları yalnızca bölünmüş kişilikler olarak da göremeyiz. Çünkü doğuşlarında duydukları panik ve korkularıyla kendi bastırılmış adalet gereksinimlerine karşı bir savaşım halindedirler. Bu karşı koyuş, çocuklukta ya da yetişkin yaşta yalnız bir kere yaşanan bir durum olmadığından, bu insanların hayatlarını sürdürmek için her gün kendilerini öldürmeleri gerekir. Toplumsal ahlak bir çeşit intihardır. Toplumsal ahlakı benimseyenler her çeşit liberalizme, cinsel özgürlüğe ve cinsel doyuma karşı çıkmak zorundadırlar. Onlar için çıkış yolu yoktur. Kafese kapatıldıktan sonra kafesin anahtarını yutmuş bir hayvana benzerler. Demir parmaklıkları sarsarlar, ama dışarı çıkamazlar. Bu yüzden, başkalarının mutluluğu onlara acı verir; başkalarının özgürlüğü onlara kendi köleliklerini hatırlatır. Sanki kendileri için insansız, hiçbir canlının yaşayamayacağı bir alan yaratmışlar da, duygusal ve ruhsal hayatlarını o alanda sürdürmek zorunda kalmışlardır. Bu görünüm, kuşkusuz, bize onların ilk acı çektikleri haksızlıklarla dolu yaşanmaz dünyayı çağrıştırır. Böyle bir yer, aynı zamanda, onların saldırganlığını pekiştirir ve şiddetlendirir. Bu insanların saldırganlıkları burada yeni umutsuzluk boyutları kazanır. Haksız olan dünyayı iyi sayıp onu benliklerinde yeniden yaratır ve kendilerini orada yaşamaya yargılarlar. Karanlıktan korktukları zaman, gözlerini kapayarak karanlığı yok edemeyeceklerini öğrenememiş kişilerdir bunlar. Bu insanlar benim *Early Morning* adlı oyunumdaki kızgın ve coşkun hayeletlerin ta kendileridir.

Aslında bütün çocuklar böyle büyümüyorlar. Bazıları alaycı ve aldırışsız kişiliklere bürünerek bu sorunu çözüyorlar. Bazıları cansız, edilgin bir uyumluluğun arkasına gizleniyorlar. Bazıları ise suç işleyen, açıkça saldırgan kişiler oluyorlar. Ne olursa olsun, bu çocukların çoğu çirkin, iki yüzlü ve saldırgan

davranışlarda bulunan kişiler olacaklardır. En uyumlu ve toplumsal açıdan ahlaklı, iyi yurttaş olmuş olanları da en saldırganları olacaklardır. Çünkü onların şiddeti yaşadıkları kitle toplumunun bütün gücü ve teknolojisiyle dile getirilebilir. Ahlak ve düzeni savunur görünen kurumlar her zaman işlenen suçtan daha yıkıcı olmuşlardır. İçinde yaşadığımız yüzyıl bunu açıkça ortaya koymuştur.

Çocuklar bu dönemi yara almadan atlatmış olsalar bile, büyüdükleri zaman, aynı sorunlarla er geç karşılaşacaklardır. Yetişkinlere de zaten çocuklara davrandığımız gibi davranıyoruz. Yetişkinlerin de kendi hayatları üzerinde siyasal ve ekonomik gerçek bir denetimleri yok; bu da onları toplumdan ve toplum içinde kendi güçsüzlüklerinden korkan kişiler yapıyor. Marx yetişkinlerin yabancılaşmasını çok iyi anlatmıştır, ama biz şimdi yabancılaşmayı daha iyi anlayabiliyoruz. İnsanların çoğunun kendi biyolojik yapılarına hiç uymayan koşullarda çalıştıklarını görüyoruz. Bizler fabrikalardaki seri imalatta çalışmaya, toplu konutlarda yaşamaya, kullandığımız arabalara binmeye uygun olarak yaratılmamışız; bunlar da bize uygun olarak tasarlanmış değil. Hepsi de temelde kâr getirme amacıyla tasarlanmış şeyler. Bunların çoğuna gereksinimimiz olmadığını düşünürsek, hayatlarımızı gereksiz şeyler üretmek için boşuna harcadığımız ortaya çıkar. Ürettiğimiz bu şeyleri almamız için de sürekli bir propaganda ortamı içinde yaşamak zorundayız. Bu yaşama biçimi insan doğasına o kadar aykırı ki, açıkça anlaşılabilir biyolojik nedenler yüzünden gergin, sinirli ve saldırgan kişiler oluyoruz. Bu özelliklerimiz de çocuklarımıza geçiyor. Gerginlik ve saldırganlık nerdeyse insan türünün bir özelliği haline geliyor. İnsanların çoğunun yüzünde dehşet, soğukluk ve korku okunuyor; el kol hareketleri titrek ve kaba. Hiç de özgür hayvanların rahatlığıyla hareket edemiyoruz. Bu görünümler ahlaksal bir hastalığın belirtileri, ama bize bunlara hayran olmamız öğretiliyor. Reklamcılıkta, politikacıların, önderlerin, hatta yazarların her yerde karşımıza çıkan fotoğraflarında bu özellikler kullanılıyor. Gençler de, ister istemez, bunları iyi terbiye göstergeleri olarak değerlendiriyorlar.

İşte bu saydıklarımdan ötürü, ben toplumun ancak kendi yarattığı şiddet aracılığıyla kendini bir arada tuttuğunu öne sürüyorum. İnsanların saldırganlıkları o kadar tehlikeli olmayabilir, ama yaşadığımız toplum için aynı şey söylenemez. Toplumdaki şiddet de şöyle oluşuyor: toplumun her şeyden önce temelde adil olmayan bir yapısı var. Ayrıca, insanları doğal olmayan bir biçimde yaşamaya zorluyor. Sonuçta, her ikisi de toplumdaki insanlarda doğal bir sadırganlık tepkisi yaratıyor. Toplumun buna verdiği yasal yanıt ise toplumsallaştırılmış bir ahlak; ama biraz önce anlatmaya çalıştığım gibi, bu da şiddetin bir başka türü. Onun için de yapabileceği tek şey daha fazla şiddet üretmek. Toplumumuz için hiçbir çıkar yol yok; haksızlık üstüne kurulmuş bir toplum şiddet kullanmak zorunda. İnsanın doğasında var olan doğruyu arama dürtüsünü yadsıyan bütün kurumların ahlaklı olduklarını ileri sürseler bile, bunların saldırgan olması kaçınılmaz. Bu durum birçok din için de geçerli. Çünkü dinler haksızlıkların bu dünyada değil, ancak öbür dünyada yok olacağını söylerler. Siyasal reform peşinde koşan birçok akımlar için de aynı şey söylenebilir.

Aslında, ahlaklaştırılmış şiddete, istenirse, iyi yüreklilik ve namus da katılabilir. İşte toplumsal kurumların yaptığı da bu. Ama bu şiddet o kadar güçlüdür ki, (şiddetin insanların en güç zamanlarında ortaya çıktığını unutmayalım) bulaştığı bütün kurum ve kişilerin özelliklerini belirleyen tek etken olduğu da söylenebilir. Bu yüzden, tarih boyunca kurumlar genellikle saldırgan olmuşlar, bu saldırganlıklarından dolayı da güç ve otorite peşinde koşan kişiler arasında saldırgan olanların istediklerini elde etmeleri daha da kolaylaşmıştır. İşte ister tutucu, ister devrimci olsun, önderlerin sık sık hayvanlardan daha kötü davranma-

larının nedeni budur. Bunu bir aşağılama olarak söylemiyorum, acıklı bir tarihsel gerçeği dile getiriyorum, o kadar.

Gördüğümüz gibi, insanların saldırganlıklarında öbür hayvanların saldırganlıklarından daha yok edici özellikler var. İnsanın saldırganlığı da hayvansal bir şiddet türü, ama insan kafasında ortaya çıktığı için bize daha korkutucu ve sarsıcı geliyor. Şaşkınlık ve korku dayanılmaz boyutlara ulaştığında, yalana başvurup hiçbir korku duymadığımızı ileri sürdüğümüzü ve toplumsal ahlakı bunun üzerine kurduğumuzu düşünüyorum. Bundan en çok da çocuklar zarar görüyorlar. Ama hepimiz hayatlarımız boyunca aynı baskılarla karşı karşıyayız. Hayvanlar gibi, biz de korkutulduğumuz zaman, biyolojik bir tepki gösteriyoruz; ama insan olarak daha karmaşık bir biçimde tepki göstermemiz gerektiğine inanıyorum: hem düşünce, hem duygu, hem de ahlak açısından. Artık bunu başarılı bir biçimde yapamadığımız için de, belli bir canlı türü olarak işlevlerimizi sürdüremiyoruz. Onun yerine bizi tehdit eden öbür tehlikeleri yaratmış durumdayız: o dev askeri düzen, ahlak isterisi, endüstriyel kölelik ve ticari bir kültürün her türlü saldırgan çirkinliği hep bizim elimizden çıkmış bulunuyor.

Durumumuz, şimdilik elde ettiğimiz teknolojik başarılarla daha da kötüleşmiş durumda. Sorun şimdi kısaca şematik olarak şöyle anlatılabilir: İnsan biyolojik bir çevrede gelişmişti, ama giderek teknolojik bir çevrede yaşamaya başladı. Biz de bu teknolojik çevreye pek uyamadığımız için, birtakım biyolojik tepkiler gösteriyoruz. Bunlardan biri de saldırganlık olarak adlandırılabilir. Çevremiz o kadar hızlı değişiyor ki, buna uyum sağlamamız için biyolojik birtakım çözümleri beklemeye vaktimiz yok. O zaman ya teknolojiyi değiştirmemiz gerekiyor, ya da teknolojiyi insan doğasını değiştirmek için kullanmamız. Ama içinde bulunduğumuz toplumda değişim gerçekte ve yalnızca çok kısa dönemli ekonomik zorunluklar için kararlaştırıldığından, ana sorunumuzu çözmek için hiçbir şey yapılamıyor. Ancak kötü koşullar altında yaşayan canlı türleri sonunda yok olmaya yargılıdırlar. Bizler için bu son herhalde daha da kısa zamanda gelecek, çünkü teknoloji yoluyla ürettiğimiz şiddet bütün dünyayı sarmış durumda.

Elbette bu çok kaba bir özet ve yazgımız belki de o kadar kesin olarak çizilmiş değil. Ama teknoloji ile toplumsal ahlakın bileşimi o kadar çirkin ki, bu her zaman bir felakete yol açabilir. Öte yandan, hükümetler de toplumsallaştırılmış ahlakı yaygınlaştırmak için teknolojiyi kullanmaya başlayabilirler. Bunu belli ilaçlar, genetik bilimleri, koşullandırma yollarıyla topluma uyacak yeni insanlar türeterek gerçekleştirmeye çalışabilirler. Bu da aynı ölçüde korkunç bir son olur. Eğer bunlardan hiçbirinin gerçekleşmesini istemiyorsak, başka bir şey yapmamız gerekiyor. Alternatif politika arayışları arasında, karşı-kültür arayışları arasında bu konuda bir şeyler yapılmaya başlandığını gösteren birtakım ip uçları var.

Ne yapmamız gerekiyor? Doğru yaşamamız. Doğru yaşamak ne demek? Doğru yaşamak, insanların doğal gelişimlerinin gerektirdiği biçimde yaşamalarına izin verilmesi demektir. İnsanların hayvanlardan ayrı olarak, insanca yaşamak için duygusal ve fiziksel gereksinimleri vardır; bu onların biyolojik bir beklentisidir. Ancak böyle yaşayabilirler, ya da böyle yaşamak için bilinçli ya da bilinçsiz olarak durmadan çaba harcarlar. Benim aslında söylemek istediğim de bu. Ne var ki, toplumumuz ve onun getirdiği ahlak insanların bu çabasını sürekli olarak yok sayıyor, aynı toplumun teknolojisi de bu direnci her gün biraz daha fazla engellemeye çalışıyor ve durmadan herkesin kulağına "Yaşamaya hakkın yok" diye fısıldıyor. Modern dünyanın görkeminin altında işte bu yatıyor. Eşitlik, özgürlük ve kardeşlik işte bu değerlendirmenin ışığı altında yeniden yorumlanmalı — yoksa gerçek devrimle yeni bir dünyanın yaratılması düşünülemez.

Bu temel gereksinim çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilir: estetik, düşünsel

Leonard Cohen

ŞARKI

Nerede, nerede, nerde
Çingene eşim benim bu gece
Bütün söylenenleri duydum ileri geri
Doğru olamaz hiçbiri
Peki kimin kellesi o alıp da eline
Dansettiği harman yerinde
Kimin karanlığı koyultuyor kollarını
Biraz daha
Hem nerde, nerede, nerede çingene eşim benim bu gece

Gümüş bıçaklar çekiliyor
Bıkkın eski kahvede
Hayaletin biri tırmanıyor masaya
Bir gelin elbisesi üzerinde
Diyor ki, Bedenim ışık benim
Bedenim yol, yordam
Bütün bunlara karşı kaldırıyorum elimi
Yakalıyorum gelinin demetini
Peki nerede, nerede çingene eşim benim bu gece

Gökkuşağına daha zaman var
Daha zaman var güvercine
Son günler bunlar, bu
Karanlık, bu da tufan
Ve ne kadın var ne de erkek
Yüreği burkulacak
Ama sen, eğer girersen aralarına
Sensin yargılanacak
Peki nerede, nerede çingene eşim benim bu gece

---

gereksinimler, sevme, yaratma, koruma ve tat alma gereksinimleri. Bütün bunlar daha temel başka gereksinimler karşılandıktan sonra sırası gelecek gereksinimler değildirler. Bunların kendileri temel gereksinimlerdir. Bütün varoluşumuzu dile getirdiğimiz şeyler bunlar olmalıdır; eğer bizim günlük hayatımızı bu gereksinimler yönlendirmezse, insan olarak hiçbir varlık gösteremeyiz. Bunlar birer zayıflık örneği değildir ve bunların toplumumuzda güçlülük örneği olarak gösterilen

KRALİÇE VİKTORYA

Babam seni tütün kutuları üstünde sevdi
Bense her halinle seviyorum seni
Herkesin tavlayabileceği cılız, sevimsiz bakire,
Alman sakalları arasında süzülen beyazlı karaltı,
Koca pembe haritaların başındaki kötü kalpli mürebbiye,
Bir prensin yasını tek başına tutan
Kraliçe Viktorya
Üşüdüm, yağmurlar yağdı üzerime
Bir tren istasyonunun cam tavanı kadar kirliyim
Bomboş bir dövme demir sergisi gibiyim
Süsler istiyorum her şeyin üzerinde
Çünkü sevdiğim başka oğlana gitti
Kraliçe Viktorya
Beyaz danteller altında bir ceza var mıdır,
Hemen bitirir misin işini
Ona o küçük incilleri okutur musun
Mekanik korseyle pataklar mısın onu
Cildi iç eteklerden terlemiş olsun istiyorum biraz
Aklından silip atar mısın o ara sıra gelen teharet musluklarını
Kraliçe Viktorya
Yeni aşklardan bir şey anlamıyorum ben
Girer misin hayatıma
Acıların ve kara faytonların
Ve kusursuz belleğinle
Kraliçe Viktorya
Yirminci yüzyıl seninle benimdir sadece
Gel amansız iki dev olalım
(birleştik diye eksilmeden yalnızlığımız)
Bilim yuvalarında rengini solduralım deney tüplerinin
Çağırılmadan çıkagelelim her dünya fuarına
Dilimizde özdeyişler, düzeltmeler
Aklını şaşırmış turistleri
Şaşırtalım gel
Eşi görülmemiş bir kayıp duygusuyla...

Çeviren: Fatih Özgüven

---

birtakım sahte benzerleriyle hiçbir ilgileri yoktur. Evde kalmış sinirli kızların inzibat subayı, gizli röntgencilerin büyük ahlakçı kesilmeleri, toplumda yetişkin sayamayacağımız uyumsuzların yargıç olmaları temel gereksinimlerin gerçek karşılıkları değildir. Toplum bu gereksinimleri ciddiye alıyormuş gibi yapar, ama gerçekte onlarla hiç ilgilenmez. Ayrıca bu gereksinimler bir noktada başdöndürücü bir hızla ilerleyen, paraya dayalı kültürle de hiçbir zaman bağdaşamazlar. Onun

için bunlara karşı onları yadsımaktan başka bir şey yapamayız. Hayaletler gibi, ölü bir din öğretimi uyguluyoruz, birkaç hapisane daha yapıp içinde diktatörlere tapılsın istiyoruz. Başka bir şey de yapmıyoruz. Blake, insandan daha fazla bir şey olmaya kalktığımızda, ancak hayvandan daha az bir varlık olduğumuzu söylemişti. İşte bizim vardığımız nokta bundan daha ilerde değil. İnsanların duyguları ve düşünceleri evrimin uzun gelişiminin dışında düşünülemez. En yüce isteklerimizi hayvan olarak ortaya koysak da, bunlara ancak insan olarak karşılık vererek en köklü insan yaşantımızı gerçekleştiririz.

Ortaya attığım soruların birçoğunu yanıtlamadım, ama çoğu zaman üstünde durmadığımız birtakım şeyleri anlatmaya çalıştım. Eğer bunları düzeltmezsek, işlerin yoluna gireceğini sanmıyorum. Bu da pek o kadar kolay bir şey değil. Çünkü reformlar kolayca toplumsal ahlakın bir parçasına dönüştürülebiliyor. Elde edilen hakları toplumdaki güçlerin eline vermek aslında çok kolay, ama bu gerçekleşince de, o güçler şiddetin bütün dinamiklerini ve diyalektiğini içlerinde barındırmaya başlıyorlar. O zaman da, gerçekte hiçbir şey değişmemiş oluyor. Marx bu sorunu bilmiyordu, Lenin ise bu sorunu gördüğünde iş işten geçmişti.

Bununla birlikte, kötümser olmaya ya da her şeyi olduğu gibi kabullenmeye hiç gerek yok. Bu oyun da zaten böyle bir şey söylemiyor. Lear kör edilene kadar kördür; ama kör olduktan sonra, görmeye ve anlamaya başlıyor. (Körlük görüş ve kavrayışın çarpıcı bir eğretilemesidir. Bu yüzden Gloucester, Oidipus, Tiresias kördürler.) Lear'in yeni dünyası çok gariptir; bu nedenle, önceleri güçlükle ve acı çekerek el yordamıyla yaşar. Bu duruma gelinceye kadar yaşlanmıştır, ama seyircilerin ondan genç olacağını sanıyorum. Seyirciler gerçeğin karamsarlıkla eşanlamlı olduğunu düşünebilirler. Ama insan kısa bir süre sonra gerçeğin ortaya çıkmasının bir fırsat olduğunu görmeye başlar. Gerçek ortaya çıkınca, insan artık yürümeyen bazı şeylerin belki bir gün yürüyeceğini umarak onları sürdürmek zorunda olmadığını anlar. Çünkü gerçek ortaya çıkınca, gerçekleştirilmek istenen şeylerin *neden* gerçekleşmeyeceğini artık öğrenmiştir. Bu konularda burjuva politikacıları bile daha etkin olabiliyorlar.

Son olarak, geleceğin nasıl olması gerektiğini söylemeye çalışmadığımı belirteyim. Böyle bir şeye kalkışmak yanlıştır. Eğer gelecek için planlarınız fazla kesinse, o zaman insanları plana uydurmaya çalışıyorsunuzdur. Oysa gelecek için plana gerek yok. Gerekli olan değişim yöntemi.

(Lear'in Önsözü)
Çeviren: Gönül Çapan

BARIŞ MANÇO'NUN İKİ PARÇASINDA

YABANCI KÜLTÜRLE KARŞILAŞMA VE NOSTALJİ SORUNU

Ahmet Oktay

Bu yazıda, *kitle kültürü*'nün en etkin biçimlerinden biri olan *popüler müziği* bir iletişim/bildirişim aracı olarak seçen (kullanan) Barış Manço'nun iki parçası üzerinde duracak, bu parçalarda dile getirilmeye çalışılan kültürel sorunlara değineceğim.

Yabancı kültürle karşılaşma ve nostalji olarak adlandırdığım bu iki sorun'un kendileri kadar dile getiriliş biçimleri ve biçemleri de irdelenmeye değer görünüyor bana.

Kitle kültürü ya da popüler kültür kavramı içinde yer alan ürünler, kimi zaman toplumsal sorunlara değiniyor olsalar bile, *son kertede* bir bozulmayı ve sapmayı *da* yedeklerinde getiriyorlar genel olarak. Genel olarak diyorum; çünkü, çok az sayıda da olsa bazı popüler sanat ürünlerinin bu engeli aşabileceğine ilişkin bir *umut* bulunmasını da istiyorum.

Teknolojinin inanılmaz bir patlama gösterdiği günümüzde, televizyon ve video ile plak ve kaset sanayii, dünyanın dört yanında üretilen popüler yapıtları anında dolaşıma sokuyor ve *insanlığın malı* kılınayı başarıyor. Sosyalist ülkeler *de* insanlığın bir *parçası* olduklarından ve tüketim maddeleri üretimine giderek büyük öncelik verdiklerinden, sürecin ister istemez *içinde* bulunuyorlar.

Burada, yazımın ana konusundan uzaklaşmayı göze alarak bir ayraç açmayı gerekli görüyorum:

Türkiye'de bazı yazarlar, kitle kültürü ya da popüler kültür kavramını post-burjuva ya da geç-kapitalizm düşüncesine özgü *saptırıcı* bir kavram olarak görüyorlar. Oysa *folklor* genel deyimi altında toplanan *halk kültürü*'ne ait kimi biçimlerin (seyirlik oyunlar vb.) küçümsenemeyecek ölçüde popüler özellikler taşıdığı ve *salt* eğlendirme amacına yöneldiği göz önünde bulundurulduğunda, kavramın kendisinin yeni olduğu varsayılsa bile, imlediği olgunun çok eskilere dayandığını kabul etmek gerekir. Gelgelelim, söz konusu yazarlar, böyle bir yaklaşımı benimsememektedirler. Bu yazarlar, aslında bilimsel açıdan hiçbir *sınıfsal* içeriği bulunmayan *halk* sözcüğüne ve bu sözcüğün her koşulda sadece yoksullar anlamını ürettiği inancına yaslanmakta ve çok çeşitli toplumsal grup ve katmanlardan oluşmasına rağmen, halkın egemen sınıf(lar)a karşı koyan *sürekli* ve *bütünsel* bir kültür yaratabildiğini, dahası *yarınki* gelişkin kültürün de buradan doğacağını öne sürmektedirler.

Onlara, bir ad vermek gerekiyorsa, örneğin Demirtaş Ceyhun'a göre, "sınıflı toplumlarda" sadece çatışan "burjuva kültürleri ile proleter kültürleri" vardır. (Bk: "Seçkin Aydınlar Kültürü - Kitle Kültürü mü?", Gösteri, Nisan 1986). Kuramsal

düzeyde ampirizmin sakıncalarını bilmiyor değilim, ama bu noktada ampirik bir gözlemde bulunmaktan kaçınamıyorum: 1980'ler Türkiyesi'nde proletaryanın özgün bir sanatsal ve düşünsel üretimine rastlayamadığımıza, hatta onun, kendisi için yazan Ceyhun'un yapıtlarının *tüketicisi* (okuru) bile olamadığını bildiğimize göre, geleneksel halk kültürünün ürünlerini, örneğin Pir Sultan'ın ya da Dadaloğlu'nun şiirlerini ve Karagöz'ü *proleter* kültürün yapıtları saymamız gerekecek. Oysaki, halk edebiyatındaki "protesto geleneği"nin gelişmemiş üretim biçimlerine özgü ve oradan kaynaklanan bir içerik ürettiğine ve bu içeriğin *doğru* değerlendirilmesi gerektiğine çok önceden değinilmiş bulunuluyor. (Bk: İ. Başgöz, "Türk Halk Edebiyatında Protesto Geleği", *Folklor Yazıları* içinde, Adam Yayınları, 1986). Böylesine bir anakronizme Demirtaş Ceyhun da düşmek istemeyeceğine göre, soruna doğru yaklaşım yöntemini seçerek, günümüzdeki proleter kültürünü, proletaryanın *yerine*, Ceyhun'un ve onun gibi düşünenlerin yarattığını ya da yaratacağını varsaymamız gerekiyor.

"Aydınımız halkını hiç tanımıyor" diyen, dolayısıyla halkını tanıyan aydının *kendisinde cisimlendiğini* öne sürmüş ve olan Demirtaş Ceyhun, çağdaş sanatın *folklordan* çıkacağını ve ancak bu sayede *proleter kültüre* ait olabileceğini iddia ederken, bizzat Lenin tarafından rafa kaldırılmış bulunan *proletkult* düşüncesinin bir versiyonunu dile getirmiş olmuyor mu? Ayrıca Ceyhun halkımızın öz malı olan "lahmacunu, şalgam suyunu, O. Gencebay'ı, İ. Tatlıses'i" *arabesk* sözüyle niteleyerek bu ürünleri halk kültürünün *altında* ya da *karşıtında* bir yere oturtuyor. Eğer böyle değilse, yani arabesk de *folklor*'un parçası ise, çağdaş sanatımız arebeskten *de* doğacak demektir. Çünkü bunlar, Ceyhun'a göre "Batı'daki sermaye sınıflarınca yapay olarak üretilip zorla yaygınlaştırılan bir kitle kültürü" değildir. Demek ki, orada yapay olarak ve zorla üretilip yaygınlaştırılan, *burada* doğal ve gönüllü olarak üretiliyor.

Aslında, kitle kültürü kavramına karşı çıkan yaklaşım, sosyalist ülkeler kuramcılarına özgü ve *iki kamp* önvarsayımı çerçevesinde üretilmiş kabul edilebilir ama *defansif* bir yaklaşımdır. İki düzeyde defansif:

1. İlkin, saptırıcı olduğu vurgulanmakla birlikte, kitle kültürü kavramı *yalnızca* kapitalist toplumlar düzeyinde ele alınıp irdelenmekte, reel sosyalist toplumlar için sorun, *peşinen* dıştalanmaktadır.

Bu yaklaşımın kuramsal/kılgısal dayanakları açıktır: Bu ülkelerde sınıfsız topluma *geçildiği*, tüm antagonizmaların *aşıldığı*, kafa ve kol emeği arasındaki eşitsizliğin *giderildiği* varsayılmaktadır. Sorun'un reel sosyalist ülkelerdeki *duruma ilişkin* boyutu böylece yok sayılınca, öteki kampa, yani kapitalist ülkelere ilişkin söylem rahatlıkla geliştirilebilmektedir: Kitle kültürünü çözümleyici (analitik) bir kavram olarak kullananlar proletaryayı edilginleştirmeyi öngörmekte, en azından burjuvaziye özgü bu görüşe destek vermektedirler.

Öyle sanıyorum ki, bu yaklaşıma fazla ayrıntılara girmeden, şu iki noktada soru yöneltilebilir:

a. Günümüzün sosyalist toplumlarında gerçekten de kafa ve kol emekçileri ile yönetenler ve yönetilenler arasındaki *eşitsizlik* giderilebilmiş, toplumun tüm bireyleri kültür ürünlerini *aynı* düzeyde alımlayabilir ve tüketebilir duruma gelmiş midir?

Kitle kültürüne ya da popüler kültüre *doğru* bir eğilim bulunmuyorsa, örneğin Sovyet toplumunda şiddet öğesini kışkırtan Amerikan filmlerinin video piyasasını *işgal etmesini*, pop müziğin *yaygınlaşmasını*, suç oranının *artışını* ve alkolizmin ciddi bir sorun durumuna gelişini nasıl açıklayacağız?

b. Kapitalist ülkeler proletaryası niçin "proleter kültür" ürünlerinden çok kendisini sisteme bütünleştiren ve onun doğal üyesi durumuna getiren *eğlence*

Ruşen Hakkı

ÖDLEK

Fırtına dindi,
kumsalda deniz atıkları...

Usuldan ve sessiz
böğürtleni sepete
göğü denize düşüren
Kefken'in yerlileri
diyorlar
— Varmaz üç beş saate,
bulut uçkurun çözer...

Çalılıklardan havalanan
birkaç bıldırcın --
la ağzıma gelen yüreğim
yüzümü mor eyledi

Bir tas su verdiler içtim,
çövdürüp meşe dibine
korku geçtim.

---

sanayiinin ürünlerini tüketmektedir? Proleter kültürünü üreten *bilinçli* yazarlar ona her gün gerçeği *anlattığı* halde, o niçin hâlâ örneğin "Tan" gazetesinin okuru olarak kalmakta, niçin Ruhi Su'yu değil de, İbrahim Tatlıses'i (ya da örneğin Amerika'da Bartok'u değil de, Cole Porter'u) dinlemektedir?

Bu durumu 50 yıl, 100 yıl, ya da 1000 yıl hep *aldatılma* kavramı ile mi açıklamak zorunda kalacağız? Böyle bir açıklama, istensin ya da istenmesin, yeteneksizlik ve anlıksal gelişmemişlik kavramlarının çözümleme düzeyinin vazgeçilmez kuramsal kavramları olarak kullanılmasını gerektirmeyecek mi? Şu kadar yıldır *aydınlanamayan,* dolayısıyla toplumu *dönüştüremeyen* kapitalist ülkeler proletaryasının, bu görevi 100 yıl sonra yerine getireceğinin garantisi ne? Bir başka soru daha var: Tümüyle *özgürleşen* ve *bilinçlenen* ve toplumun tek sınıfı haline gelen Sovyet işçi sınıfı ve emekçileri nasıl oldu da Stalin yönetimini önleyemedi? Orada da aldatıldıklarını mı öne süreceğiz? O zaman beliren şu sorunun yanıtını bulabilmeliyiz: Emekçi kitleler, proletarya, hangi koşullarda şunun bunun tarafından *aldatılmaktan* kurtulabilir?

Besbelli: Gerçekten *ofansif* ve olguları kuşatıcı bir *marksist* kültür kuramı, sosyalizm uygulamalarında beliren *sorunları* gizlemeyi ya da *romantik* bir söylemle perdelemeyi değil onları *göğüslemeyi* seçebilmeli, gerek kapitalist, gerekse sosyalist ülkelerdeki işçi sınıfının kültürel/siyasal edilginliğinin (Polonya, Macaristan, Çekoslovakya olaylarındaki tutumu hariç) *içsel* nedenlerini çözümlemeyi öngörebilmelidir.

2. Kitle Kültürü'nün reddi, sosyalist ülkeler açısından bir kolaylık daha sağlamakta, *sınıfsız topluma geçildiği önvarsayımından* hareketle tüm toplum bireylerinin aynı kültür düzeyine geldiğini, alt ve üst kültür kavramlarının geçersizleştiğini ima etmektedir.

Bu sav, kapitalist ülkelerde ise proleter kültür kavramı içinde tüm ürünleri birbirine *eşitlemektedir.* Alt ve üst (yüksek) kültür yoksa, siyasal/ideolojik açıdan proletaryanın yanında olan tüm sanatçı ve kültür adamlarının ürünleri arasındaki *derece* farkının kendiliğinden ortadan kalktığını kabul etmemiz gerekir. Yani, örneğin Zülfü Livaneli'nin müziği ile Şoştakoviç'in müziği eşitlenmiş ve proletaryanın bu müzikleri anlayıp sevmesi için herhangi bir çaba harcamasına gerek bulunmadığı söylenmiş olur. Dolayısıyla Âşık İhsani'nin şiiri ile örneğin Nâzım'ın "Saman Sarısı" ya da "Havana Röportajı" adlı şiirleri arasındaki tüm kültürel/sanatsal ayrım ve dolayımlar kaldırılmış olur.

Daha da somutlaştırılabilir: Başta *Kapital* olmak üzere, Marx'ın tüm kitaplarından öğrenmekle, ders kitaplarından ya da vulger yayınlardan öğrenmek arasında *fark* yok mu? Burada yeniden sanat alanına dönebilir, şu yüksek ya da üst kültür kavramının varlığına işaret eden, daha doğrusu bu olguyu *kabul eden* bir alıntı yapabiliriz. Şöyle yazıyor Sovyet estetikçisi M. Kagan: "Senfonik müziğe 'zor' sanat denir, çünkü, çok açıktır ki, senfonik müziğin *algılanması özel bir yetişim* ister. Karmaşık modern sanat fenomenleri olan Joyce'un bir romanı, Ingmar Bergman'ın bir filmi, Picasso'nun bir resmi, Brecht'in bir oyunu karşısında da durum böyledir." (Bk. M. Kagan: *Estetik ve Sanat,* s. 447, Çev: A. Çalışlar, Altın Kitaplar 1982. Vurgulama benim). İnsanların *tümünün,* ne Sovyetler Birliği'nde, ne kapitalist ülkelerde; *bu tür* ürünlerle beslendiğini kimse öne süremez.

Bu yüzden, Memet Fuat'ın "yüksek kültür bir sınıf kültürü değildir" diye yazmasına, Demirtaş Ceyhun'un şaşmaması gerekir.

Yukardan beri söylediklerimi özetlemek üzere şöyle diyeceğim: Kitle kültürü ya da popüler kültür kavramı, bugünkü düzeyini yetersiz bulsak bile, gerek sosyalist, gerekse kapitalist ülkelerdeki kimi kültürel oluşumları anlayabilmemizi sağlayabilecek bir kavramdır ve böyle bir kültür her yerde üretilmekte ve yaygınlaşmaktadır.

Üstelik bu kültür, kimi toplumsal olguları bazen yüksek kültür ürünlerinden önce *gündeme* getirmekte, halkın gündelik yaşamı içindeki somut olgulara yaslamaktadır. Ya da farkına varılmış ve sanatsal biçimler altında dile getirilmiş kimi sorunları kendi *dilinde* söylemektedir.

Şimdi, asıl konuya, Barış Manço'ya dönüyorum.

***

Manço, hemen anlaşılabileceği gibi, "Lahburger" adını verdiği parçasında hem *yabancı* bir kültürle karşılaşma sorununu, hem de kendisince mümkün bir *bireşimi* (sentezi) dile getirmektedir. *Lahmacun* ve *Hamburger,* birbirlerinden farklı iki kültürü simgelemektedir. Dahası, bu iki kültür arasında bir savaş vardır:

Kozu paylaşmak için
İki düşman kabile
Seçtiler iki civan
Sürdüler meydane

Parçanın melodik yapısı *da* bu ikiliği yansıtacak biçimde düzenlenmiştir. Hamburger'le ilgili bölümlerde *rock,* lahmacun'a ait bölümlerde *arabesk* ritmini

kullanmaktadır sanatçı. Çarpışan kültürleri ise şöyle betimlemektedir: "Biri aslan yürekli/mağrur kartal misali" (Hamburger), "biri ürkek bakışlı/Anka Kuşu sanki" (Lahmacun). Bu betimlemelerden de anlaşıldığı gibi, yabancı kültür daha *güçlü* ve atak, yerli kültür ise *edilgin* ve ürkek varsayılmaktadır. Bu nitelemeler şarkının bir başka bölümünde şöyle yinelenmektedir:

Aslan yürekli Burger
Ceylan bakışlı Lahmacun
Çelik bilekli Burger
Hamuru nakışlı Lahmacun

Şarkıda ayırdedici bir vurgulama, bu kültürlerin *tüketicilerine* yapılan göndermede belirmektedir: Yabancı kültürün asıl alımlayıcısı gençlik kesimidir: "Hamburger gençliğin sevgilisi", "Hamburger çift kaşarlı bir rüya". "Hamburger bu aşk fizik ötesi" gibi söyleyişlerle süslenen yabancı kültürün karşısında duran yerel kültür ise şöyle nitelenmektedir: "Mis gibi tereyağ envai bahar/biberli sumaklı Lahmacun". "Nazik salçalı Lahmacun/Kuzu kulağıyla rokayı unutma/ Limonlu ekşili Lahmacun".

Gelgelelim, Barış Manço bu iki kültürel simgeden bir bireşim çıkacağını imlemektedir bize: *Lahburger*. Sanatçının yabancı kültürün yerel kültürü tümüyle özümleyemeyeceğine inandığını, aynı şekilde yerel kültürün de toplumsal yaşamda işlerlik kazanmış bulunan yabancı kültürü tümüyle dıştalayamayacağı kanısına vardığını söylemek olanaklı görünüyor. Önünde sonunda, iki kültürün öğelerini de içeren bir *yeni* kültüre geçilecektir:

Her yeni doğan bebek
Yeni bir dünya demek
Aç gözünü hoş geldin
Lahburger bebek

Onlar erdi muradına
Kerevet bize kaldı
Bu yarışta bayrağı
Lahburger aldı

Barış Manço'nun kapitalistleşme süreci içinde bulunan ve bu süreç içinde kapılarını tüm ithal ürünlerine açan Türkiye'nin kültürel yaşamına ilişkin bir ana sorunu *görebildiği*, ancak sorunu çok yüzeyden kavradığı söylenmelidir. Çünkü şarkı, son kertede bireşime hemen ve zahmetsizce ulaşılabileceğini varsaymakta ve sorunu bu biçimiyle dinleyiciye aktarmaktadır. Ayrıca, rock-arabesk karışımı yapının, müziği öne çıkararak söze ilişkin bu öğeyi perdelediği de söylenebilir. Şarkının içeriğinin tüketildiği değişik kesimlerde bu yanıyla alımlanıp alınmadığını kesinlemek oldukça zordur. Yine de Manço'nun yabancı kültürle karşılaşma sorununa ilişkin çözümünde gerçekçi olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü bu türden *şok*'lar ne tam bir *yadsıma*, ne de tam bir *uyumlanma* ile atlatılabilir. Yaratıcı ve özgün bir kültür, son kertede, yabancı kültürle yerel kültür arasındaki çatışmanın *aşılması* ve bir üst düzeyde bireşime ulaşılması ile kurulabilir ancak.

Barış Manço, Tanzimat'tan bu yana tartışılan sorunu, gündelik yaşamın içinde ve gündelik pratikler bağlamında bir kez daha dile getirmiş olmaktadır böylece.

Ünlü popüler müzik sanatçısı "Dut Ağacı" adındaki öteki parçasında ise *geçmiş* sorununu gündeme getirmekte, şimdi ile dün arasında kıyaslama yapmakta

DUT AĞACI

Barış Manço

Bu sabah doğup büyüdüğüm mahallenin sokaklarında dolaştım. Çocukluğumu tekrar yaşamak istedim bu sabah. Ve bir an, keşke bugün olmasaymış hiç diye düşündüm. Keşke dün, dün kalsaymış.

Şu sağdaki iki katlı ev, Nezahat Hanımlar'ındı galiba. Yok, yok. Bu Yekta Beyler'inki olmalı. Nezahat Hanımlar'ınkinin yanı, top oynadığımız boş arsaydı. Nerdeler, kimler götürdü, kimler çaldı bu güzelim anıları benden?

Birden Rıza Amca'yı gördüm. Yine o dut ağacının altında oturuyordu. Koştum ellerine sarıldım. Önce tanımadı. Sonra Rıza Amca'nın sımsıcak ellerinde çocukluğumu yeniden yaşamaya başladım.

Tam karşımızdaki evin üçüncü katında otururlardı. On dört yaşında boyanmaya başladığından, mahalleli sonunu pek iyi görmezdi doğrusu. "Bu kız çok tango oldu!" derlerdi. Evlenmiş, iki sokak öteye taşınmışlar. Eskisi gibi mi? diye sordum. Eskisi gibiymiş, biraz kilo almış. O kadar olsun. Kim bilir, kilolu olmak bile ne kadar yakışmıştır ona. Zaten ne yakışmazdı ki.

"Rengini beğenmedim," dedi Rıza Amca. "Üstelik bayağı süzülmüşsün. Tabii, gece hayatı, içki, sigara. Bakmıyorsunuz ki kendinize!" →

---

ve kültürel/aktörel yozlaşmalara dikkati çekmektedir. Bu parçada müzik öğesi ikinci plana düşmüş, *anlatı*'nın kendisi vurgulanmıştır doğrudan doğruya.

Manço, bu parçada çocukluğunu, gençliğini, gençliğinin ilk aşkıyla birlikte, tüm geçmiş yaşamı anımsamakta, dahası, bu anımsama sonunda bir tür bellek yitimine uğranıldığını vurgulamaktadır: "Dünü bilmeden bugünü yaşamanın bedeli öylesine ağırdı ki".

"Dut Ağacı"nın dibinde oturan Rıza Amca, anlatan ilk aşkını düşler, tutulmamış sözleri anımsarken tüm bir çevrenin yıkımını anlatır, yık-yap-sat dönemi açılmıştır artık. Bireyler yalnızca doğal çevrelerini değil, insanal çevrelerini de yitirmiştir. Asıl vahim olan yalnızlaşma da budur: O *kendiliğinden* komşuluk ilişkileri yıkılmış, kimsenin Rıza Amca'sı falan kalmamıştır. Üstelik E. Ayhan'dan ödünç alarak söylersem, bu *"aparthanlar"* dünyasında Rıza Amca'nın da kendi kendisiyle kalabilmesini sağlayan tek öğe, o dut ağacı'dır. O ağacın kurtuluşunu televizyona çıkan sanatçının sağlayabileceğine inanır ihtiyarcık: "Yıktırma onu," der. Şarkıcı da "yarını bugünden kurtarmak" için söz verir ihtiyara. Besbelli: Tutamayacağını bile bile verir bu sözü. Her şeyin yıkılıp gittiği, yozlaştığı bir ortamda bir *teselliye*, bir dost güvencesine gereksinim vardır ne de olsa.

Bu *nostalji* izleğinin bir popüler müzik şarkıcısını sarıp sarmalaması, yaşanan gerçekliğin dayanılmazlığının bir göstergesi sayılmalıdır elbet. Doğrudan bir *başkaldırı*, bir protesto şarkıcısı olamayan Barış Manço, geçmişi anımsayarak

İlahi Rıza Amca. Birlikler Umumi Katipliği'nden emekli olalı beri gecesi gündüzü bu dut ağacının altında geçerdi. Son sadrazamı ve Cumhuriyetten bu yana bütün başvekillikleri sırasıyla bilir, bize de saydırırdı, çocukluğumuzda. "Hâlâ hatırlıyor musun?" diye sordu.

Hatırlıyor muyum? Hiç unutmadım ki. Bilekten bağlı açık sandaletler giyerdi. Nedense çok derin bir iz bırakıı bende bu sandaletler. Bir de kol altları genişçe oyulmuş pembe bluzu. İlk sigarasını yakışımı hatırlıyorum da. Ne gururlanmıştım. Yarabbim, nasıl da bakmıştı gözlerime. Yıllar yılı bu bakışlarla yaşadım, onlarla uyudum, onlarla uyandım. Şimdi kim bilir hangi eller yakıyordu sigarasını? Oysa bu dut ağacının altında söz vermiştik. Söz, söz, söz...

"Hep lafta kaldı," dedi Rıza Amca. "Yıkmadık ev bırakmadılar mahallede. Evlerle beraber bahçeler de yok oldu. Bir şu dut ağacı kaldı. Bunu kesmeseler bari!" Birden gözleri parladı: "Sahi sen TV'ye filan da çıkıyorsun," dedi. "Tabii ya, seni dinlerler. Bir seferinde söyle. Çık, pat pat söyle. Şu dut ağacını kesmesinler de!"

Aslında dizlerinde derman olsa Nafia Vekiline bile çıkardı Rıza Amca. Ama gençler ne güne duruyordu ki? Söz verdim Rıza Amca'ya. Dut ağacını kestirmeyeceğime söz verdim.

Dünü bilmeden bugünü yaşamanın bedeli öylesine ağırdı ki. Yarını bugünden kurtarmak için hayatımda iki kez söz verdim. Birinciyi tutamamıştım. Ama ikinciyi tutacağıma söz verdim.

---

yaşanandan kurtulmayı amaçlamaktadır. Besbelli *yapay* bir kurtuluştur bu ve getirdiği doyum da anlık'tır. Üstelik yaşananın değiştirilmesi gerekliliğini hiçbir düzeyde öne sürmez. Ama yine de örtük bir eleştiri içerir.

"Dut Ağacı"nda bu eleştiri, iki paralel anlatımın içinde yer alır. Anlatanla Rıza Bey'in anımsamaları ve itirazları aynı zaman diliminde içerilir ve kesişmeden ama birbirlerine göndererek akıp giderler. Örneğin Rıza Amca "son sadrazamın ve Cumhuriyet başvekillerinin adlarını" hâlâ anımsayıp anımsamadığını sorar, anlatıcı ise sorudan sevgilisine atlar: "Hiç unutmadım ki" der.

Gelgelelim, anlatıcı/şarkıcı, "Nerdeler, kimler götürdü, kimler çaldı bu güzelim anıları benden?" diye sorarak, eleştirdiği gerçekliği bulanıklaştırır ve toplumsal değişmeyi ve bu değişmenin ürünü olan bireysel yıkımları bir *yazgı* olarak kabullenir.

Geriye kalan onulmazlık ve keder'dir.

Geçmişi ve şimdiyi salt bireysel düzlemde algılayışın mümkün kıldığı biricik *pratik*'tir bu.

Dolayısıyla da daha başvurulduğu anda yenilgiye uğrayan bir pratiktir nostalji.

Kuşku yok: Hangi biçim altında sunulursa sunulsun, son kertede alabildiğine *insanal*'dır. □

Ataol Behramoğlu

PARİS ŞİİRLERİ I

Yalnızım bu ıssız Paris akşamında
Yağmur çiseliyor kapanık göklerden
Yalnızlığı daha daha da çoğaltan;
Bir sığınak gibi dönerken odama
Yaslı bir yürekle, yepyeni kanayan,
Yalnızım bu ıssız Paris akşamında

Bırakıp gitti mi beni şiirlerim
Yitik bir gezginim şimdi buralarda
Köklerim nerede, kendim neredeyim
Bulvarlardan bir düş içinde geçerken
Solunurken boğuk havayı metroda
Bırakıp gitti mi beni şiirlerim

Kahvede yandaki masada bir kadın
Cigara üstüne cigara yakarak
Mahzun gözleriyle camdan bakıyordu
Mahzun gözleriyle, mavi ve çocuksu
Teni ipek gibi beyaz ve duruydu
Kahvede yandaki masada bir kadın

Paylaşacak bir şeyimiz olur muydu
Birlikte çıksaydık o ıssız bulvara
Sicim gibi yağan yağmurun altında
Yürüseydik başka bulvarlara doğru
Cigara üstüne cigara yakarak
Paylaşacak bir şeyimiz olur muydu

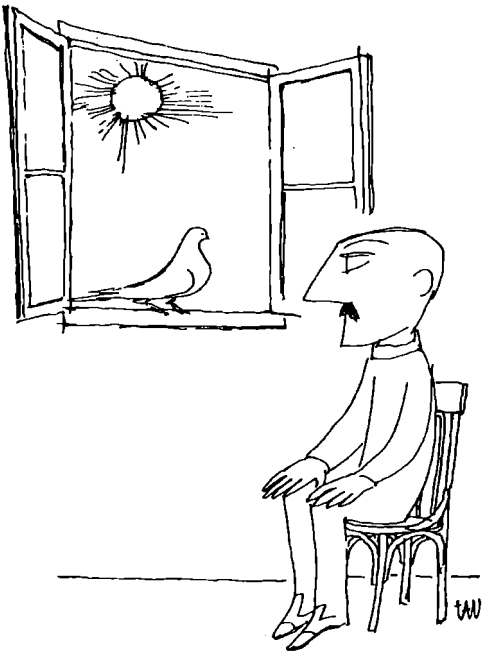
Ne anlatır ona benim uzak ülkem
O başka köklerin üstündeki fidan
Ben başka köklerden kopup gelen adam
Kahvedeki mahzun mavi gözlü kadın
Dudaklarında bir hüzün kıpırdanan
Ne anlatır ona benim uzak ülkem

Paris'te bir şiir denemesi işte
Kendimi anlatmak ve gördüklerimi
Sesimi toplamak böylece yeniden
Şuraya buraya dağılan sesimi
Yüreğin tıkanan yollarını açmak
Paris'te bir şiir denemesi işte

Yine de o kadın, mavi mahzun gözlü
Dudaklarında bir hüzün kıpırdanan
Odur bu şiirin aradığı imge
Apollinaire ya da Baudelaire görselerdi
Mutlaka bir şiir adarlardı ona
Yine de o kadın, mavi mahzun gözlü

Bu Paris akşamı hüzünlü ve ıslak
Yalnızlığı daha daha da çoğaltan
Böylece bir şiir kazandırdı bana
Daha doğrusu bir şiir müsveddesi
Mavi mahzun gözlü bir kadın imgesi
Paris'ten, akşamdan ve ıssız yağmurdan...

Şubat 1984



BİR KARİKATÜRCÜNÜN TANIMLANMASI

Turgut Çeviker

Tan Oral Türk karikatürünün yetiştirdiği önemli ustalar zincirinin son halkasını oluşturuyor.

1960'da karikatür serüveninin daha başındaydı. Önceki kuşaklara göre şanslı bir dönemde girmişti karikatür dünyasına. Geçmiş karikatür mirası bayağı önemliydi. İkinci bir olgu ise çizme eyleminin sınırları alabildiğine genişletilmişti.

Rönesans olarak da kabul edilen 1960-70 yıllarına, yeni bir döneme gönüllü olarak atılıyordu. Eskiye oranla her şey daha elverişliydi.

Tan'ın bir ayrık otu olduğu, konuk olarak girdiği bazı haftalık mizah dergilerinde görülebilir. Süssüz, yalın, sessiz bir karikatürdür çizdiği. Alışılagelmişin dışında konaklamıştır. Karikatürcü olarak algılanamayacak denli uzaktır gelenekten.

Tan'ı 1950 Kuşağı ve Saul Steinberg etkiler. Bu yaklaşımın odağında çizgiyle mizah anlayışı vardır.

Tan, 1960'larda "Yürüyenler" adını verdiği bir dizi karikatüre başlar. Daha çok ilerici, demokrat ve devrimci yayınlarda yer alan bu dizi, Erdek'de

ve Beyoğlu Şehir Galerisi'nde de sergilenmiştir (1965).

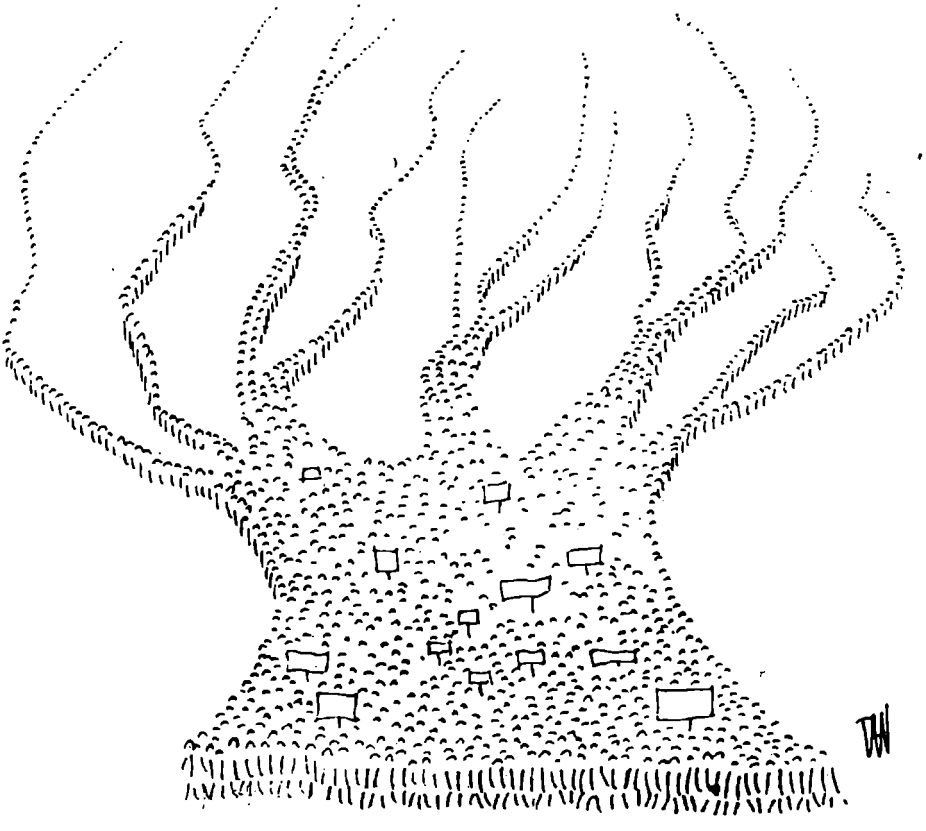
"Yürüyenler" Tan için olduğu kadar Türk karikatürü için de bir satırbaşıdır.

1960'ın getirdiği özgürlük ortamında kitleler örgütlenerek demokratik hakları için mücadeleye giriyordu. Toplumun en duyarlı kesimi, ulusal sorunlara yöneliyor, emperyalizm ve faşizm gibi olguları da kitleleşerek reddediyordu. Toplum yürüyordu... Yürümekle aşınmayacak (!) yollar, yığınlarla dolup taşıyordu.

"Yürüyenler" dizisi Babıâli'nin dışında ulaşıyordu izleyiciye. Geniş halk yığınlarının izlediği gazete ve mizah dergilerinin dışında olmasına karşın varlığını hep duyumsatıyordu. Karikatür geleneğimizde basın adamı olmadan karikatürcülüğünü ilan etmiş ve bunu kabul ettirmiş başka bir usta yoktur.

Tan, karikatürü eğlencenin değil, demokratik mücadelenin bir parçası olarak görmüştür.

"Yürüyenler"in ulaştığı soyutlama gücü ve çizgi ekonomisi az rastlanır bir olgudur. Paul Klee, "Doğa, savurganlık içindedir; sanatçıya gelince, o sonuna değin tutumlu olmak zorundadır," der.[1] Karikatürcü olarak da kabul edilen Klee'nin bu düşüncesi Tan'ın "Yürüyenler"ine çarpıcı bir biçimde uygun düşer. İnsan yığınları, ulu bir çınara dönüşür... Kitle, bir kişilik kazanır. Bu karikatürler, insan başlarını ve ayaklarını belirleyen yarımay ve dikey çizgicikler örgüsünden oluşur. Ve pankart taşırlar... "Özgürlük özgürlük" diye çınlar bu görüntüler. Hayır, karikatürlerde *yazı* yerine slogan ya da slogan yerine *yazı* yer almaz. Karikatürün kendisi



görsel bir slogan gücündedir.

1970 sonrası karikatürü, "Yürüyenler"den ve "Yansıma"da yayımlanan "Karanlık-Aydınlık" dizisinden bir hayli etkilenir.[2]

Tan öncesi Türk karikatüründe gözlem gücü önemliydi (bütün sanatlar için önemi bugün de sürüyor, kuşkusuz), hatta denebilir ki, gözleme dayalıydı bu karikatür... 1960'la başlayan süreç, bilinç karikatürünü gündeme getirdi. Çünkü yığınların aydınlanmaya gereksinimi vardı. Toplumsal değişim, karikatürde zorunlu bir değişimi gerçekleştirmişti.

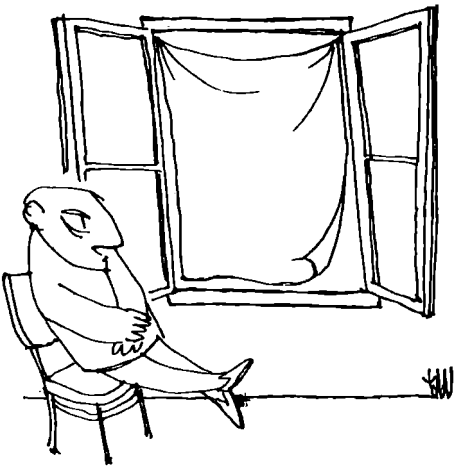
Karikatürcüler, gözlerine kulaklarını da ekleyip toplumu dinlemeye başladılar. Tan, 1950 Kuşağı'nın çabalarına önemsenecek katkılarda bulundu.

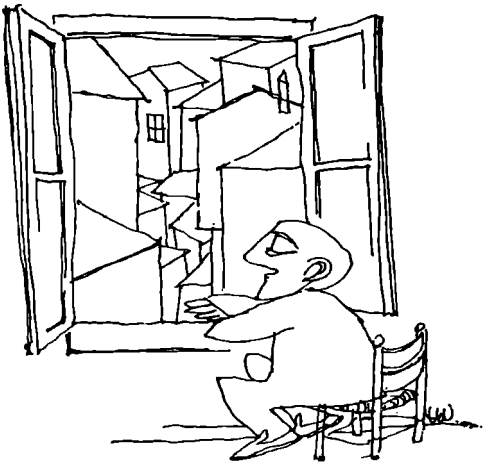
Mim Uykusuz'un sınıfsal bakışı bir bakıma bilinç karikatürünün dönüm noktasıdır.

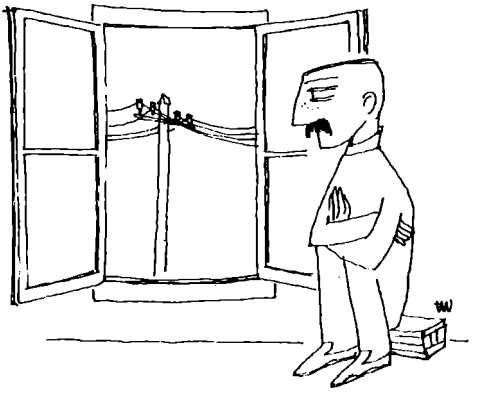
Tan, 1970 sonrasında, yürüyenleri yakın plandan çizmeye başlar. Kitleye yakından, hatta içine girerek bakar ve hayati sorunları yakalayarak acımasızca eleştirir. "Yürüyenler"deki soyutlama yoktur artık karikatürlerinde. Kitlenin somut görüntüsü ön plana çıkmıştır. Onları dinamizm dolu, yumuşak, deformasyondan uzak bir çizgiyle kuşatır.

Tan'ın temel biçeminin zaten bu doğrultuda olduğu açıktır. Ne ki günlük çizerlik karikatürlerine farklı boyutlar kazandırmıştır. Altı çizilen bu çizgi, daha önce Sedat Nuri İleri, Abidin Dino, Zahir Güvemli ve Ferit Öngören'de hayat bulmuştu. Taşbaskısı resimlerdeki tad ve estetiği barındıran bu çizgi anlayışı hâlâ Abidin Dino resminin temel öğesini oluşturuyor.

Günlük karikatürün kendine özgü bir dili vardır. Tan da bu çalışma biçiminden etkilendi doğallıkla ve yeniden biçimlenmeyi göze aldı. Ama Babıâli'nin sınırlarını çizdiği gazete çizerliğine teslim olmayarak özgünlüğünü sürdürmeye çalıştı. Deneye deneye, izleyicisini şaşırta şaşırta bir yol buldu günlükte. Kabuk değiştirmekten, çizgi arayışın-







dan bıkmadı. Nerdeyse bir oyun gibi çizgiyle yoğruldu. İzleyicisini — karikatür sanatı açısından — eğitmeyi göze aldı. İnsan ilişkilerinde ve düşüncelerdeki çelişkilerle ilgilendi. Bu soyut olguları görselleştirirken komikliğe düşmedi. Şiire, hüzün ve acıya bulanmış bir mizahın peşindeydi. Karikatürü kafada değil de, çizme eyleminde aradı. Çizerek düşünmeyi yeğlediği için böyleydi. Has yazarlar gibi... Dünya görüşünü karikatürün potasında eritmesini bildi.

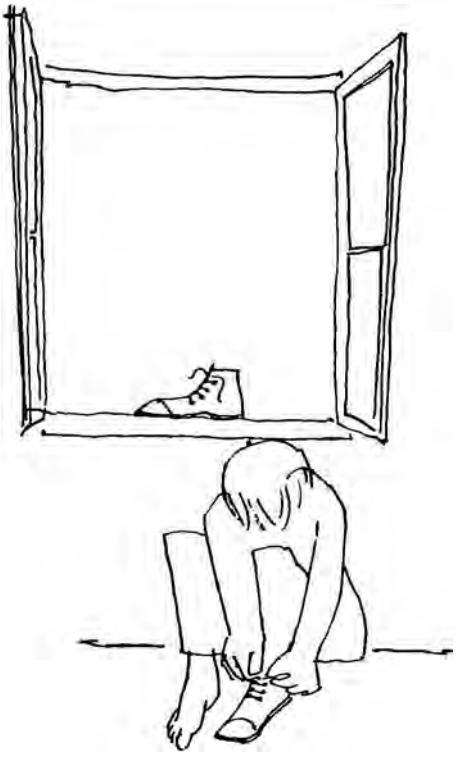
Necatigil'den Turgut Uyar ve Nâzım'a gidip gelen bir duyarlıkla öfkenin, bilinçli eylemin şiirini karikatürle yazdı... Laf olsun diye karikatür çizmedi; karikatürün geçmiş serüvenini bildi ama onu yinelemedi...

Karikatüre kendini kattı.

Bir + 'ydı çünkü...

(1) Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Ada Yay. İst. 1979, s.161

(2) "Gırgır" ve benzeri dergilerde süren karikatür bu saptamanın dışındadır.



BU SAYIDAKİ KARİKATÜRCÜ

Tan Oral 20 Mayıs 1937'de Merzifon'da doğdu. 1963'de Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nü bitirdi. 1968'den sonra tümüyle karikatür, film, çizgifilm, resim ve afiş çalışmalarına yöneldi. "Ant", "Yeni Gün", "Yansıma", "Özgür İnsan" gibi dergi ve gazetelere karikatürler çizdi. 1976'da "Politika" gazetesinde ilk kez günlük karikatür çizmeye başladı. Daha sonra "Cumhuriyet"e geçti. Karikatürleri ve kısa filmleriyle çeşitli ödüller kazandı. Yapıtları: **Albüm:** *Böyük Türkiye*, 1978; *Sansür*, 1978; *İki Minik Kentli*, 1980. **Film:** *Cumartesi Pazar*, 1969; *Sansür*, 1970.

Yeni
STURUNCU
SAPLI KALEMLE
Karalamalar
TAV

RUHİ SU GÜNLÜĞÜ

Mekin Dinçer

28 Ocak 1984 Cumartesi

Dün gece Atatürk Kültür Merkezi'nde Mozart'ın *Bastien ile Bastienne* adlı kısa operasını izlemeye gittim. Oyunun yıllar sonra yeniden sahneleneceğini duyuran gazete haberlerini ve ilanları okuduğumdan beri tazelenen anılarıma şimdi yenileri eklendi. Bu yapıt, Ruhi Ağabeyin daha Konservatuvar öğrencisi iken, 1939'da, görev aldığı, daha da önemlisi, basında kendisinden ilk kez söz edilmesine neden olan opera idi.

Ruhi Su Belgeliği'rn için çalışırken bunu saptamış ve ilk fırsatta bu günü aramızda kutlayarak güzel bir geleneğin oluşmasına çalışmıştım. Çok iyi anımsıyorum, on bir yıl önceydi, haziran sonlarında bir gün (21 Haziran 1973) Evinç'le birlikte, elimizde üzerinde "Colas'tan Ruhi Su'ya" yazılı küçük bir pasta, çantamızda iki opera meraklısı aracılığı ile sağladığım bir ses bandı ve olayın basına yansıyabilen ve benim o güne kadar görebildiğim yazılardan seçmeleri içeren bir albümcük ile evlerine gitmiştik. Önce Anı Albümü'ndeki sunuş yazımı okumuş ve belgeleri elden ele geçirerek, onlardaki bilgileri oradaki dostlarla paylaştıktan ve operanın Almanca metinli icrasına ait bir plaktan kaydettiğimiz ses bandını dinledikten sonra Sıdıka'nın hazırladığı çayları yudumlarken söyleşiye dalmıştık. Bir ara Ruhi Ağabey, benzerini daha sonra da kaç kez işittiğim özendirmelerinden birini yapmış, "İşte çocuklar bu Mekin böylece benim bir tür doğum günümü kutluyor," diyerek iltifat etmişti. *Bastien ile Bastienne*'nin bu yeni temsiline birlikte gitmeyi, çekinerek önerdiğimde, havaların çok soğuduğunu ve dizlerindeki sızılar nedeniyle uzun süre aynı durumda oturamadığını söyleyerek, "Sen git gör, dinle, bana anlatırsın, belki beraberce de gideriz," demişti. Evinç de İzmir'de olduğundan yalnız gittim oyuna. Gecenin ilk büyük heyecanını daha perde açılmadan, İstanbul Devlet Opera ve Balesi adına basılıp dağıtılan güzel kitapçığı karıştırırken yaşadım. Yapıtı ve genç bestecisini tanıtan kısa yazıda *Bastien ile Bastienne*'in Ankara Devlet Konservatuvarı Opera Bölümü öğrencilerinin Tatbikat Sahnesi Opera Stüdyosu'nda 1939 yılında oynadıkları ilk opera olduğu belirtildikten ve libretto'yu Türkçeleştirenlerin, sahneye koyan ve orkestrayı yönetenin ayrı ayrı adları verildikten sonra, bu ilk temsilde görev alanlar arasında Sihirbaz Colas'ı seslendiren Bas Ruhi Su'dan da söz ediliyordu. Bu kadar da değil, oyunu bu kez sahneye koyan sanatçının kısa özgeçmişi verilirken orta eğitimi sırasında Ruhi Su'nun yönettiği koroda şarkı söylediğini de öğreniyorduk.

Uzun yıllar sonra eski meslek ocağının bir büyük sanatçıya karşı gösterdiği bu "kadirbilirlik" karşısında yüreğim duracak sandım bir an. Genç kuşaklar için ne güzel bir örnek veriliyordu. Düşünenler ve uygulayanlar sağ olsun. Bir gün onları da, en azından, bu kadarcık olsun anımsarlar dilerim.

Oyunu bu aşırı duygululuk içinde ve büyük bir zevkle izledim. Gecenin ikinci yapıtı Ebu Hasan'dan (Weber'in kısa operası) sonraya da kalıp *Bastien*

Colas: Ruhi Su ve Bastienne: Rabia Erler 1939'da Ankara Konservatuvarı'nın bahçesinde prova yaparlarken

ile Bastienne'i sahneye koyan Sümeray Arıman'la tanıştım ve onu her bakımdan candan kutladım.

Oyundan önce salona girdiğimde genç evli iki müzik öğrencisi dostumu görmüştüm; uzaktan selamlaşmıştık. Tiyatrodan onlarla birlikte çıktık. Dışarısı soğuktu. Biraz yürüdük, kar başladı. Müzikten, izlediğimiz oyundan ve özellikle de Ruhi Su'dan söz ediyorduk ve de üşümüyorduk. Onların gidecekleri yer uzaktı, bırakmadım gitsinler. Rica ettim, bize geldik. Çok duyguluyduk. Sıcak bir şeyler içerek söyleştik. Bu gençler bir yandan genel olarak müzik, özel olarak opera üzerinde kuramsal çalışmalar yapıyor, bir yandan da Ruhi Su'nun türküleri ele alış örneğinden yola çıkarak denemelere giren, konserler veren, bandlar dolduran ve beğenilen bir topluluğun(Ezginin Günlüğü Topluluğu) üyeleri olarak çalışıyorlardı. Yani onlarla heyecanımı paylaşmanın, doğrusu, ayrı bir tadı vardı. Sabahın ilk saatlerine kadar oturup söyleştik. Onlara Ruhi Ağabey'le ilgili kimi belgeleri, özellikle de Mozart'ın bu küçük operasıyla ilgili yazıları, fotoğrafları gösterdim. Ankara'da 1939 yılı Mayıs ayında toplanan Neşriyat Kongresi vesilesiyle verilen bir müsamerede Halid Fahri Ozansoy'un izlediği ve gazetesi Son Posta'da yayımladığı bir yazı aracılığıyla *Bastien ve Bastienne*'in ilk kez ne zaman sergilendiğini bir de benim belgeliğimde gördüler. Aynı yapıtın ilk provaları sırasında konservatuvarın bahçesinde çekilen ve Almanca bir dergide yayımlanan fotoğrafta günlük giysileriyle ve sağlık topu başlı, tahta gövdeli bir kuzu maketi yanında genç Ruhi Su insanı nasıl duygulandırmazdı! İlk Türkü Konseri üzerine o güzel yazıyı yayımlayan Vedat Nedim Tör'ün *Bastien*'le ilgili yazısı olup olmadığını sordular gençler. Aynı soruyu ben de önce kendime, sonra da Tör'e sormuş ve tam o günlerde New York'ta açılan Uluslararası Sergi'de Türkiye Pavyonu'nda sorumlu yönetici olarak bulunduğunu öğrenmiştim. İşte böyle anılarla süren söyleşiden çok etkilendiklerini dile getirdiler. Bu belgeleri ileride yayımlamayı düşündüğümü öğrenince de ayrıca sevindiler. Ne yoğun bir gece geçirdim gene. Güzellikleri paylaşmanın ve genç kuşaklar aracılığı ile eskilerden, bizlerden, geleceğe, daha güzel günlere, bazı güzel şeylerin de kalabileceğini bir kez daha sezinledim. Mutluyum. Bu geceyi ona da yansıtabilmek için sabırsızlanıyorum.

Bastien rolünde Süleyman Alkan,
Büyücü rolünde Ruhi Su

TÜRKİYE'DE İLK OPERA VE RUHİ SU

Sahnemizin İstikbali

Maarif Vekilliği Birinci Türk Neşriyat Kongresi dolayısıyla Ankara'da bulunan neşriyat müntesiplerine evvelki akşam güzel bir sürpriz hazırlamıştı. (...)

Ankara Konservatuvarı'nın sempatik salonunda, tamamiyle bir aile muhiti içinde geçirdiğimiz hoş ve istifadeli saatlerde biz bir tiyatro veya musiki müsameresiyle değil, kıymeti ondan daha büyük olan bir atölye mesaisiyle karşılaştık. Bize ders vazifesi olarak üzerinde çalışmış oldukları parçaları çalan, teganni eden, gene aynı şekilde hazırlamış oldukları piyes sahnelerini kendi kıyafetleri ile ve tıpkı bir dershanede olduğu gibi temsil eden genç kız ve erkek talebeler, kısa zamanda bu sanat yuvasında varılmış olan merhale hakkında ufak bir fikir edinmeye imkân verdiği içindir ki, Konservatuvarın kapısından çıkarken duyduğumuz memnuniyete tam bir itimat ve iftihar hissi de eklenmiş bulunuyordu.

— Yaşar Nabi Nayır
(Ulus, 9 Mayıs 1939)

Ankara'daki Tiyatro ve Opera Mektebinde Bir Müsamere

Ankara Neşriyat Kongresi azaları, bir akşam Ankara Tiyatro ve Opera Mektebi'ndeki bir müsamereye çağrıldık. (...)

Program sekiz parçadan mürekkepti: 1. Palyaço operasından prolog / 2. Bastien ve Bastienne / 3. Yeşil Papağan / 4. Viyolonsel solo / 5. Haydutlar / 6. Cürüm ve Ceza / 7. Satılmış Nişanlı operasından düo / 8. Hamlet. (...)

Bastien ve Bastienne, Mozart'ın 12 yaşında iken yazıp bestelediği bir musiki ziynetidir. Bu parçanın temsili ile yalnız Mozart'ın musikisi değil, aynı zamanda bu musikinin Türk dili ile nasıl imtizaç ettiği de gösterilmek istenmiştir. (...)

Kolas rolünde Ruhi Su mükemmel bir köylü tipi olmuştu. Sesi iyi terbiye görmüş. (...)

Satılmış Nişanlı operasından düoyu, opera üçüncü sınıfından Ruhi Su ile Süleyman Alkan temsil ettiler. İkisi de tebrike layık.

— Halid Fahri Ozansoy
(Son Posta, 13 Mayıs 1939)

DEVLET KONSERVATUARI
OPERA TEMSİLLERİ

W.A.Mozart

Bastien ve Bastienne

Bir Perdelik Opera

Rejisör: Karl Ebert

Bastienne: Rabia Erler
Kolas: Ruhi Su
Bastien: Süleyman Güler

Ankara Halkevi Sahnesi
21 Haziran 1940, Cuma

Devlet Konservatuvarı'nda İlk Opera Temsilleri

Ankara Devlet Konservatuvarı çok güzel bir eser daha vermiştir. Konservatuvar, Türkiye'ye ilk defa olarak operayı sokmuş bulunuyor. Bundan dolayı ne kadar iftihar etsek yeridir. Talebeler dün akşam ilk defa olarak Halkevi'nde Mozart'ın küçük bir opera-komiğini ve Puccini'nin *Madame Butterfly* operasının ikinci perdesini büyük bir muvaffakiyetle temsil etmiştir. (...)

Mozart'ın *Bastien ve Bastienne*'indeki hizmetlerin tevzii şöyle idi:

Rabia : Bastienne
Ruhi Su: Kolas
Süleyman Güler: Bastien

Soprano Bayan Rabia'nın kabiliyetli sesi, mutad tatlılığı ile Mozart'ın bu çocukluk yazısında bile belli olan ince motiflerini duygu ile belirtti. Tenor Süleyman Güler'in ses rengini beğeniyorum. Basbariton Ruhi Su serbestliği ile de hâkimdi. Zarif figüranlar sahneye neşe saçtılar, çiçek gibi idiler.

(Ulus, 22 Haziran 1940)

Devlet Operası'nın İlk Temsili

Devlet Konservatuvarı talebesi ilk opera temsillerini adeta şaşırtıcı bir muvaffakiyetle başarmış bulunuyor. İlk temsilin verildiği gece, bazı alakalılar bile, muvaffakiyetin bu derecesini hiç beklemediklerini itirafa mecbur kalmışlardır.

Rejisör Karl Ebert: "Yeryüzünde hiçbir konservatuvarın, ömürlerinde tek opera görmemiş gençlerden böyle kısa zamanda artist çıkaramadığını" söyleyerek bu muvaffakiyeti milli cevhere atfetmiştir.

Talebeler Mozart'ın masum bir aşk sahnesini tasvir eden eseriyle *Madame Butterfly*'ın ikinci perdesini oynadılar. (...)

Mozart'ın opera-komiğinde Soprano Rabia, Sihirbaz Kolas rolünde Bariton Ruhi Su, Bastien rolünde Tenor Süleyman Güler çok beğenildiler ve alkışlandılar.

(Cumhuriyet, 27 Haziran 1940)

Colas: Ruhi Su ve Bastienne: Rabia Erler

Bizim Opera

Ankara Devlet Konservatuvarı tiyatro ve opera talebesi Ankara Halkevi'nde iki temsil verdi. İlk temsil Mozart'ın daha on iki yaşında iken bir amatör tiyatrosu için hazırladığı *Bastien ve Bastienne* adlı bir perdelik operakomiktir. (...)

Seyirciler devletin bizzat kurmaya çalıştığı operanın ilk temsillerini, memnuniyetle, şükranla, hayranlıkla karşıladılar. (...)

Bir şeyde ilk olmanın ne kadar korkunç mana ifade ettiğini hepimiz biliriz. İlk olmak korkunçtur. Çünkü kendine lazım olan her şeyi yeniden yaratacaktır. (...)

Devlet Konservatuvarı'nın ilk opera tecrübesinin muvaffakiyeti bence bu güçlükleri yenmiş olmasından ileri gelmektedir. (...)

Bastien ve Bastienne'de olduğu gibi *Madame Butterfly*'da da müzik, dil, sahne, jest tamamen mütevazin ve tam

kendisine mahsus hava içinde idi. Bu ilk zaferdir.

— Sadri Ertem
(Yedigün, 2 Temmuz 1940)

Ankara Devlet Konservatuvarı Tarihçesi

Konservatuvar'ın açılmasından sonra ilk üç senelik çalışmalarının neticeleri ilk defa 11 Ocak 1940 günü akşamı Cebeci'deki mektebin küçük salonunda davetlilere arzedildi.

İlk temsiller deyince doğrudan doğruya umuma verilmiş olanları kastediyorum. 1939 Mayısında toplanan Neşriyat Kongresi azalarına Konservatuvar'ın çalışmaları hakkında bir fikir vermek üzere Cebeci'deki salonda bir müsamere verilmişti. Program şu idi: 1. Palyaço Operası'ndan Prolog / 2. Bastien ve Bastienne / 3. Yeşil Papağan / 4. Viyolonsel solo / 5. Haydutlar / 6. Cürüm ve Ceza / 7. Satılmış Nişanlı Operası'ndan düo / 8. Hamlet. Tiyatro eserlerinin şüphesiz tamamı değil, bazı sahneleri oynanmıştı.

Bu müsamereye ait Son Posta gazetesinin 13 Mayıs 1939 günlü sayısında uzun bir makale yazan Halit Fahri Ozansov her parçayı oynayanların üzerinde ayrı ayrı durmuş ve istisnasız hepsinin muvaffakiyetlerini tespit etmişti.

— Orhan Şaik Gökyay
(Güzel Sanatlar, Ekim 1941)

Sabır ve Aşk

On iki yaşındaki çocuk Mozart'ın bir ibdaı olan ve o yaşta bizzat idare ettiği *Bastien ve Bastienne* zahiren kolay görünür. Fakat safiyane edasından doğan bu kolaylık içinde gizli olan ince manalarıyla anlaşılması bakımından çok güçtür. Bu güçlükleri Rabia, Süleyman Güler ve Ruhi Su, güzel seslerinden ve sınıflarından beklenen derecede başardılar.

— Mesut Cemil Tel
(Güzel Sanatlar, Ekim 1941)

Fidelio

Birinci perdedeki hapishane avlusu sahnesinde Ruhi Su zındancı rolünde pek muvaffak olmuş bir tiptir. Sesinde olduğu kadar icradaki mükemmeliyetiyle de Ruhi Su, müstakbel milli sahnemizde mühim bir bas ve mühim bir aktör olarak yer alacak. Türk opera sahnesinin ilk eseri olan Mozart'ın *Bastien ve Bastienne* operasındaki rol münasebetlerini, bu iki sene sonraki *Fidelio* temsilinde de aynen muhafaza etmek suretiyle yine karşımıza çıkan zındancının kızı rolünde Rabia Erler (Marzelline) ile âşıkı olan hapishane kapıcısı rolünde Süleyman Güler (Jakino), iki sene evvel bıraktığımız yerden ne kadar ileriye gittiklerini bize her fırsatta ispata muvaffak oluyorlardı.

— Cevat Memduh Altar
(Ülkü, 1 Mart 1942)

Devlet Konservatuvarı'nın Faaliyeti

İlk iki yılda üç opera verildi. Mozart'ın on bir yaşında iken yazdığı *Bastien ve Bastienne* ilk tecrübe oldu; mini mini fakat bal gibi tatlı bir musiki.

Rabia, Ruhi, Süleyman gibi sanatkârlar ilk artistler olarak opera temsilleri tarihimizin birincileri sayılmak şerefini kazandılar.

— Mahmut Ragıp Kösemihal
(Radyo, 15 Mart 1942)

Yeni Bir Opera

Ankara Devlet Konservatuvarı... devamlı çalışmalardan sonra, 1939-1940 ders yılı içinde yani müessesenin kuruluşunun dördüncü yılında, Mozart'ın bir perdelik *Bastien ve Bastienne* adlı operasını umulmadık bir başarı ile oynamıştı. (...)

Satılmış Nişanlı'nın bazı temsillerinde de, esere baştan aşağı hâkim olan, köyün evlendirme kılavuzu Ketsal rolünü üzerine almış olan genç sanatçı Ruhi Su, *Fidelio* operasında baş zındancı Rocco rolünde gösterdiği parlak başarıyı, bu sefer de fazlasıyla göstermiştir. Üç yıl önce verilmiş olan *Bastien ve*

Turgay Fişekçi

YİTİK BAHAR

Hayat, kar altında kalan bahar
Çiçekleri üzerinde ölüyor en bereketli ağaçlar
Üretkenlik dört duvar arasında
Kar yağıyor bahar dallarına

Üç bin yıllık hayatın bilgesi
Sevene acı veren, bedeni bal ülke
Işıklarının ardında solup gidiyor insanlar
Kar yağıyor güneşli kirpiklerine

Yalnız sevda ve kocalma hüznünü yakıştıran ozan
Karşında bir sigara içip ölebilirdik
İlk sen mi soldun böyle uzak toprağından
Karadeniz'de yatanlar, adları yitik
Boyna dolanan kement, Magosa Kalesi
Hepsi sayılsa tüm bir tarih mi

Hayat, kar altında kalan bahar çiçekleri
Yazın tek tük meyva dallarda
Kim doyacak, kimi doyuracak

Bastienne operasından beri üzerine aldığı bütün rollerde göze çarpan bir olgunluk gösteren bu genç artist bizi ilerdeki başarılarına daha şimdiden inandırmıştır.

— Cevat Memduh Altar
(Ülkü, 16 Nisan 1943)

Devlet Konservatuvarı Temsil Bayramı'nda Bastien ve Bastienne

Devlet Konservatuvarı Opera ve Tiyatro Kısmı talebelerinin yetiştirilmesi sırasında hazırlanan ve birçoğu bundan önce temsil edilmiş bulunan birkaç tiyatro ve opera eseri şimdi Ankara Temsil Bayramı'nda bir arada oynanmaktadır. Bunları bir arada oynama, Konservatuvar çalışmalarının bir nevi tekmil haberi, aynı zamanda, müessesenin kendisine hedef olarak aldığı sanat programının bir parçasıdır. (...)

Oynanacak olan dört opera da, aynı metodlu öğretim düşüncesiyle seçilmiştir: Klasik Opera-Buf nümunesi olarak Mozart'ın *Bastien ve Bastienne*'i. Eroik opera olarak Beethoven'in *Fidelio*'su. Realist-santimantal opera nümunesi olarak Puccini'nin *Madam Butterfly*'ı. Folklora dayanan müzik eserlerinin şaheserlerinden biri olarak Smetana'nın *Satılmış Nişanlı*'sı (...)

— Prof. Carl Ebert
(Bayram Kitapçığı,
2 Mayıs - 18 Haziran 1943)

ŞİİRİ SEVENLER İÇİN

Vecihi Timuroğlu

Deborah, *Mallarmé'nin Yapıtlarında Mecaz* adlı incelemesinde (19-38, Paris), ölçüyle eğretilemeyi, şiirin tanımlamasında, birbirinden ayrılmaz iki öğe olarak sayar. Ölçünün belli hece düzenlemesi olmaktan çıkıp dize dengeleri olarak anlaşılmasından sonra bile, bu saptamanın çok haklı yanını gözden ırak tutamayız. Her şeyden önce, şairin kendine özgü dize dengeleri yaratması ve özgün eğretilemelerle bir anlatım yoluna girmesi, yansıtmanın duyumsal tikelliğini sağlar ki, şiir, bu sağlamayla müziğe ve resme bağlanır. Şiirin müziğe ve resme bağlanması, onun felsefeden ve bilimden uzaklaşmasına yol açar. Şiirin kişiliği de, bilimden ve felsefeden uzaklaştığı oranda güçlenir. Edip Cansever, salt şiirle uğraşarak, şiirini felsefeden en çok uzaklaştıran şairlerimizden olmuştur. Eğretileme, söz sanatlarının en yoğun kullanımına olanak tanımaya yardımcı olur. Söz sanatı kullanmak, şiirin vazgeçilemez ilkeleri arasında sayılmalıdır. Ancak bu yolla, şiir, yinelenemez bir sözcük örüntüsü oluşturur. Böylece, duyumsal ya da algısal yaşantının salt görsel olmayan canlandırılması yapılmış olur. Bir bakıma, bu, yaşanmışın yeniden duyumsanması, yeniden yaşanmasıdır. İşte, bütün bu şiir tatlarını almak isteyen şiirseverler, Edip Cansever'in *Oteller Kenti*'ni okumalıdırlar.

Edip'in imge örgüsü, şiirimizin en zengin imge örgülerinden birisidir. Bir duyumun öbürüne dönüştürülmesine yardımcı olan "birleştirici imgeler"i çok seven Edip Cansever, karşılaştırdığı dünyaları başka olgulara aktarmayı sağlamakta, *Oteller Kenti*'nde üstün bir anlatıma varmış:

Bilmem ki, denebilirse
Olsa olsa kaçamaklı bir bakış büyüklüğünde
Bir tenis topu
Takılmış boşluğa ve zamansızlığa
Öyle kalmış. (s. 12)

Bir imgeyi etkili kılan niteliği, bir imge olarak canlılığından çok, duyumlarla garip bir bağıntı içinde bulunan zihinsel bir olay olma niteliğidir.

Ama bana kalırsa
— Evet, size kalırsa
Kuyruklu bir piyanoya
Eklemeli bu sevimli gül sesini
Do re mi fa
Do re mi gül. (s. 18-19)

Şiirimizde, nedense, karşılaştırma öğesi, şiirin köklü öğeleri arasında sayılmamıştır. Doğrusu, Nâzım Hikmet, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ahmet Arif vb birkaç şair dışında, imge bilgisiyle şiirini ören şairimiz de yoktur. Hep bilinen imge

örgüsüne yaslanılarak kurulmuştur şiirimiz. İmge, bir anlık sürede, zihinsel ve duygusal şeylerin karışımını gösterir. Apayrı düşünlerin bütünleştirilmesidir. Edip Cansever, imgenin bu niteliklerini kavrayarak, düşünerek ve araştırarak şiirini örüyor. Yaşamın ayrıntıları, onun şiirinin dokusunu oluşturuyor. Yaşamın ayrıntılarını yansıtmaya çalıştığından, belirsiz genellemelere iltifat etmeden yöneliyor şiire:

Geçtiniz mi, evet, geçtiniz
Burası yemek salonu. Bu da
Yokluğuyla görünen bir metrdotelin
Sürekli yer değiştiren gölgesi
Lütfen şu boşluğu biraz daha itiniz
Ne diyordum, evet, bir gölge
Gördünüz ya da göreceksiniz
Tavanda, duvarda, bahçede
Camlarda, saksılarda, halıların üstünde
Masa örtülerinin üstünde, içki şişelerinin
Pikabın üstünde, pikap iğnesinin üstünde
Ne varsa onun üstünde
Ne yoksa onun üstünde
İşte işte işte
Her yerde o, her yerde
Örneğin
Ne zaman açık kalsa bir piyano
Sol la si do
Sol la si o
Sol la si do
Sol la si o
Sanırım işittiniz. (s. 22)

Bu sesi işitmemek olanaksız. Sesler, nesnelerle ve öznelerle birleşiyorsa, o sesi duymamak olanaksızdır. Şiirde, somutu böylesine yakalamak zordur sanırım. Burada, birtakım simgeler de kullanmış. Simgesel eğretilemelere yönelmiş.

Eğretilemeler, ne zaman simge olur? Eğretilemeyi taşıyan öğe, somut-duyumsal olursa. Eğretileme, yinelenerek ortaya çıkıyorsa. Yukarıdaki dizelerde, müziğin imleriyle "o"na varması,"gül"e ulaşması, böyle bir örgünün ürünüdür.

Lord Roglan, *Kahraman* adlı yapıtında, şiirin öğeleri arasında, büyük önemi "mit"e verir. Tarihsel bir kavram olarak mit, dinsel törenin görselleştirdiği ve temsilleştirdiği öyküdür. Şiirini, imgelemeye, zengin imge örgüsüne bağlayan bir şair, toplumuyla kaynaşması, işlevinin toplumca benimsenmesi için, mit yaratabilmelidir. Bunun da yolu, çağrışımsal bir mantık yerine, herkesin vazgeçemeyeceği şaşmaz bir kişiselleştirme olmalıdır. Mit, toplumsal lirizme yol açıyor. Önemli olan, öyküyü çağdaşlaştırmaktır.

İri bir Çin vazosunun yerini değiştirdim
Bir cam kâseye tırnağımla vurdum, çınlattım
Ve
Arka kapıdan dışarı çıktım
Tenis kortuma, yüzme havuzuma
Uzun uzun baktım
Ve dedim: Sanki bir tanrı mevsimiydi, hiçbir zamandı
Ki her şey yepyeniydi, biraz şaşırdım. (s. 25).

Bir otelin mitsel öyküsü, kendi kişiliğiyle bütünleşiyor sanki. Kaynağında, buradaki mit, Tanrıların soykütüklerini araştıran ve anlatan anlamında düşünülmemelidir. Burada "mit", söylenen, duyulan sözden çıkıp yaratmaya yönelen söz anlamındadır. Edip Cansever'in tüm şiirlerinde, küçük diyaloglardan hareket edilerek "Tanrı mevsimleri" gibi yeni olgulara varılır. Çağrışımsal mantık yerine, şaşmaz bir kişiselleşmenin varlığını duyuyoruz bu yansıtma biçiminde. Bizim eski şiirimizin ustaları, süsleyici imgeye tutkun olduklarından, eğretilemelerdeki benzetme yönünün benzeyenle benzetilen arasında ikili bir ilişki olduğunu unuturlar. Öyleki, "Reng-i rûyından dem urmış sâgar-ı sahbaya bah" derken, yüzü kırmızı olanla, şarap kadehi arasındaki ilişki kopuktur, değişmezdir ve sanki birbirlerinden bağımsızdırlar. Oysa, benzetme yönü, iki nesne arasındaki ilişkiden yeni bir ilişkinin doğuşunu muştulamalıdır. Şiir, bu muştuların bileşimiyle insanı araştırmaya yönelebilir. Edip Cansever, sözün bu usta yanını iyi kullanıyor:

Selamlıyor gelenleri uzaktan: Buyurun
Hoşgeldiniz eros ülkesinin kutsal evine.

"Bırakın yaralı geyik gitsin ağlasın
Diri ceylan oynaşırken"
Böyle söylüyor gidenlere içinden
Eğilip de havuza bir Japon balığının
Süsüne bürünür gibi
Ve balık gibi oynataraktan gövdesini
Hoşgeldiniz, diyor, hoşgeldiniz
Siz, dünyanın en büyük bilgeleri
Katılın yaşamın özsuyuna, katılın siz de
Kutsayın kambur kralın kutsal evini. (s. 29).

Edip Cansever, şiir olanla, şiir olmayanı ayıklayabilen bir şair. Toplumbilimsel açıdan değerlendirdiğimizde, kimi şairlerin tumturaklı imgelere yöneldiklerini, ama büyük, toplumsal ya da beşeri niteliği önemli bir eğretileme kitlesi oluşturmakta zorluk çektiklerini görürüz. Edip Cansever'in şiiri, bu yönden değerlendirilmelidir. Yazınsal değerlendirme yönünden ele alındığında, eski şiirimizin süsleyici imge merakına karşın, öznel öğeden yoksunluğu açık seçik görülür. Çünkü, eski şiirimiz, dış doğayı savsakladığından, dış doğa örgelerini (motif) insanın özüne bağlamakta zorluk çeker. Salt söyleyiş açısından ele alınarak hakkı epeyce yenmiş Abdülhak Hamit, doğayı insanın özüne bağlama çabası göstermiş ender şairlerimizden birisidir. Çığlık atan birçok şairin yaptığı, fiziksel bir imgeyi, betimleme yoluyla bir olayla buluşturmaktır. Böyle bir buluşturmada, birleştirme öğesi iyi kullanılmamışsa, şiirin yapısında bir boşluk doğar. Edip Cansever, buluşturma öğesini, birleştirme öğesiyle bütünleştirmeyi ustaca başardığından, şiirseverlerin unutamayacağı dizelerin yaratıcısı oluyor:

Bugün 'daha başka'larla donanmış her yer
Diyor içinden, ne güzel bir gün olacak
Şunlara bak, şu yabani yaseminlere
Açalyalara, sarı salkımlara bak
Nasıl da koparıyorlar kendilerini
Dünyanın uçsuz bucaksız boy aynası önünde

Bakalım bugün kimler gelecek
Kimler ayrılacak otelden

Diye düşünüyor ki, o anda
İki kişi giriyor içeri, iki genç kadın
Yokluğuna alışık iki yaz şemsiyesiyle
Yürüyorlar yavaştan, önünden geçiyorlar onun (s. 30)

Edip Cansever, *Oteller Kenti*'nde, her türlü imgeyi kullanarak şiirini giderek zenginleştirdiğini kanıtlıyor. Onun şiirinde, her zaman sezdiğim gür imgeleri, bu kitabında, çok olgunlaşmış olarak görüyorum:

Sisin oldukça üstünde göğüsleri gergin bir tepe
Donunu çeken bir kadın gibi salınıp duruyordu iki yana
Donunu çeken bir kadın gibi.. Kadınlar
O kadar çoktular ki, anlatamam
Eğilip eğilip altlarından geçtiğim
Birer hamaktı onlar
Sonra sonra çok büyük bir hamaktılar herbir deliğinden ayrı ayrı geçtiğim
Geçmek istediğim yani
Ama bırakmadılar
Çünkü onlara yoktum
Onlar da bana yoktular.

Ey bana başka olmayanlar
Siz de yoktunuz. (s. 34)

Bildiğimizce, batık imge, klasik şiirin imgesidir. Metafizik şiirlerin imge düzeni köktencidir. Düşüncenin şiirini yazanlarsa, yaygın imgeye yönelirler. Edip Cansever,şiir için birer tuzak olan bu imgelere hiç iltifat etmiyor, ama bunların ortak yanlarından alabildiğine yararlanıyor. Bu imgelerin her birinin nitelikleri, yapıları ayrıdır, ama resim yoluyla canlandırma yöntemini seçmemekte ortaktırlar. Bu tür imge örgüsünü seçen şairler, eğretilemelerle düşünürler. Sırası gelince, Edip Cansever, sözcükleri verimli ve doğurgan biçimde birleştirerek en üst düzeyde, eğretilemelerle düşünebiliyor. Üstelik, şiirselliğe zarar vermeden:

Sen şişmiş gırtlağın, ben mideme gömülmüş ayaklarımla, sen bacaklarının girintisiyle, başım böyle gövdene dadanmış, senin kamışındım ben
Sen, dölyatağının kara taçyapraklarına düşünce gül kesilen ışıktın
Çiçeklerinin toprağındaki damar kabarmıştı. (s. 35 , John Berger'in G romanından)

Böyle bir söyleme başladığında, iyice görünenin altında bir yere süzülerek, somut nesneyi açıkça yansıtmadan ya da ortaya çıkarmadan anıştırır. İnsanı, kendi kendinin üstüne dikilen ve bu yolla, evrenin zavallısı olmaktan çıkıp güçlüsü durumuna getiren yaratık olarak yakalar.

Seslendim arkasından: Bana mutluluk deyin
Marina aquamarine
Dedim ki benim adım mutluluk
Marine marina marine
Seslendim bir daha: Mutluluk deyin bana
Marina marine marina
Ne olur adımla çağırın beni

Bukina bukini bukina
Adım mutluluk benim
Marine marina aquamarine. (s. 36)

Bu klasik imge örgüsüyle ve gür imgelerle, büyük ve karmaşık alanları, çakışık düzlemleri karşı karşıya getiriyor. Edip Cansever'in şiirinde, bu nitelik değişmezdir. Böylece, uzak karşılaştırmalar, eşdeş nesneler, insanlar üzerine kurulmuş ilişkiler, şiir diline yerleşiyor.

Wolfgang Clemen, Shakespeare için, "Düşündüğünden daha hızlı konuşur," der. Biz de, Edip Cansever için, "Algıladığından daha karmaşık imgelemler," diyebiliriz. Karışık eğretilemeden kaynaklanıyor bu. Böylesi karmaşıklık, bir şairin erdemidir. Bu dizeler, karışık eğretilemelerle, insanın iç karmaşasının apaydın ortaya serildiği şiirselliklerdir:

Panjurları açıyor bir adam — yarı çıplak o da —
İçeri çekiyor kendini
Uzanıyor yanıma hemen — uzanıyor uzanıyor uzanıyor —
Aynanın önünde bir gülü ipe çekiyorlar
Mevsimine açılan bir gülü
Aynanın önünde, aynanın önünde, aynanın
Ve otelin tırabzanından — otelin otelin —
Pespembe bir elmayı yuvarlıyorlar aşağıya
İkiye bölünüyor aşağıda elma
Bir elma kurdu kıvrılıyor kıvrılıyor
Yeniden yerleşiyor elmanın yarısına
Bu kez de yüzükoyun uzanıyorum
Ben yüzükoyun uzanır uzanmaz
Elma kurdu öteki yarıya geçiyor kolayca
Bir elma sesi
Bir elma sesi daha
Ben elma ayna panjur elma. (s. 38)

Bu dizelerde, ilkel şiirin büyülü ve gizemli imgeleri yerine, çağdaş şiirin gerçek imgelerini büyülü biçimde kullanıyor Cansever. Basit yapılı şiirin salt sese dayalı türkülü ya da şarkılı hüznü yerine — ki lirizm tuzağıdır — gerçeklikle bağdaşan biçimde, insanın serüvenini yakalıyor:

(Bir akşamüstü çıkınıydı tarlalar
Anımsıyorum da o tren yolculuğunu
Ah, nasıl anımsamam
Kapı çalınıyor, dur
Ne güzel bir rastlantı, mektubun
Mektubun, sevgilim, ama acılarla dolu.)

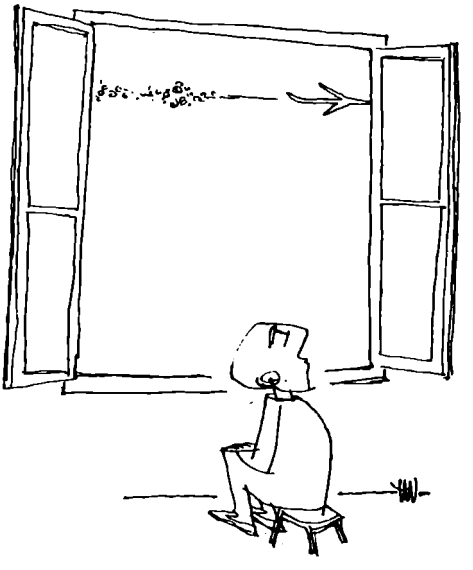
Cansever, yoğun imge düzeni yerine, yaygın imge düzenini seçer daha çok. Cansever, önbilincin, ilerleyici düşüncenin, güçlü tutkuların, özgün duyu yoğunlaşmasının şairi olduğundan, yaygın imge dokusuna yöneliyor. Çünkü, yaygın imge, bunların söz sanatıdır. Bir sözcüğün öbür sözcüğü, geniş ölçüde değiştirdiği bir imge türüdür bu. Çağdaş şiirde, en önemli şiirsel eylem biçimleri olan etkileşme ve iç içe geçme, bütün zenginliğiyle yaygın eğretilemede sergilenir:

Eh, öğlen olmalı, otele dönmeliyim
Öğlen mi, öğlensi mi, öğlentrak mı
Cin mi, cenin mi, ecinni mi
Barmen mi, barbanel mi, barbanelle mi
Ne peki
Her şey ne peki (s. 55)

Yazınsal ürünlerde,biçimin dolaysız algılanabilen yanı,yapıtın dilsel kuruluşudur. Elbette, bir şiirin dilini incelemek için kullanılacak yöntem, herhangi bir metni incelerken kullanılacak dilbilgisel yöntemden çok farklıdır. Unutulmamalıdır ki, şiir dili, eylem halinde olan dildir. Sözcük ekonomisi, sözcük seçimiyle ve sözdizimi kuruluşlarını belirlemesiyle ilişkilidir. Sözün duyusal ve düşünsel içeriğiyle bağıntılıdır. Cansever, dilin eylemsel yanını çok iyi yakalıyor. Bu da, her şeyi şiirle düşünmesinden kaynaklanmalı. Şiiri seviyor ve şiirle düşünüyor:

Geçmiş mi, gelecek mi, şimdi mi
Diye bir 'dalıp gitme' tamamlarken ivmesini
Duyuveriyorum seslerini yakından
Oldukça yakından — ama belli belirsiz —
İşte zaman, diyordu üç yaşlı kavas
Üçü de bir ağızdan: İşte zaman (s. 59)

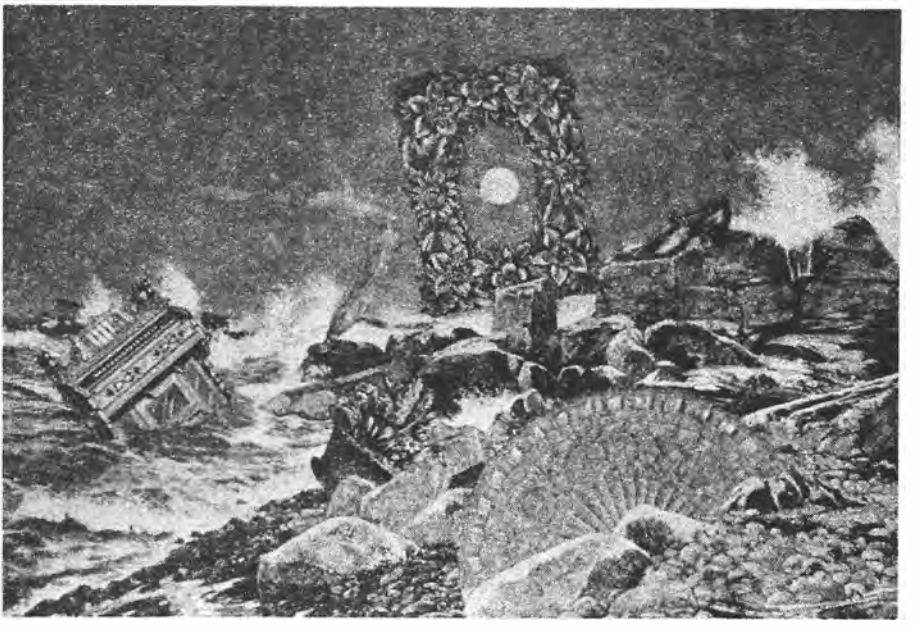
Kısası, *Oteller Kenti,* şiirsel tutarlılığı sağlam, olgun ve Cansever deneyimine olduğu değin, Türk şiirinin deneyimlerine de saygılı bir yapıt. Tutarlılık, şiirde, estetik bir ölçüt olarak alınmalıdır. Yoksa, mantıksal bir tutarlılıktan söz etmiyoruz. Olgunluksa, tinsel bir ölçüttür. Edip Cansever'in insana yaklaşımı açısından derin ruhsal çözümler içeriyor *Oteller Kenti.* Ve, her şeyden önemlisi, gerçekliğe çağrı var bu şiirde. □



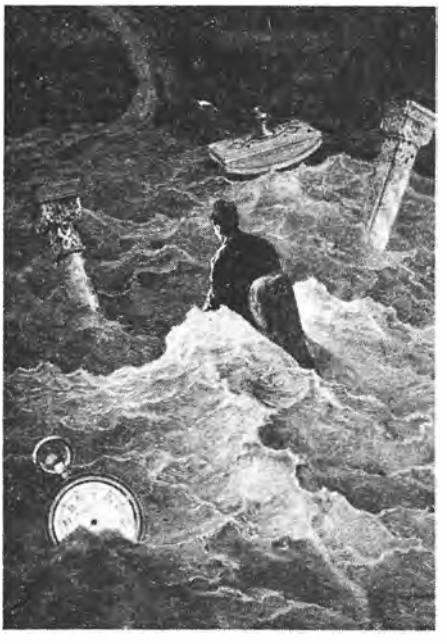
BALKAN NACİ İSLİMYELİ'NİN DÜŞSEL DÜNYASI

Güven Turan

1970'li yılların ortalarına doğru, genç bir ressamlar kuşağı görünmeye başladı. O zamana dek bir iki resmi galeriyle ve sanatçı dostlar arasında kapalı yürüyen resim ortamı da, böylece hiç olmazsa Ankara ve İstanbul'da, daha geniş çevrelere açılıyordu. İşte bu ressamlar arasında, gerek resim dili, gerek kullandığı izlekler (temalar) bakımından, özgün ve dikkat çeken bir isim de Balkan Naci İslimyeli oldu. Sanki bir öykü dünyasından geliyordu: Tavan aralarına hapsedilmiş genç kadınlar, ölümcül yalnızlıklar, aşk intiharları... Duygu yüklü bir dünyayı yansıtıyordu her şey: Uzun gecelikler, örgü saçlar, lambalar, ahşap büyük binalar... Bu resimlerde renk de duygu yüküne denk düşen bir anlayışla kullanılmıştı. Sarılar, turuncular ve kırmızılar ağır basıyordu. Ama öbür renkler hemen hemen hiç bozulmadan, ana özellikleriyle verilmişti. Bir tür "halk resmi" yalınlığındaydı yani renkler. Daha sonra Balkan Naci İslimyeli'nin kolajlarıyla karşılaştık... Bu resimlerde sanatçımız, genel tarihle kendi özel tarihinin bir çatışmasına girmişti sanki. Bir tür yıkılışın, batışın, çöküşün ve yeniden doğuşu arayışın resimleriydi bunlar... Bu çöküş ve



batış ile yeniden doğuşun çatışması, 1980'li yılların başındaki boya resimlerine de yansımıştı, kolajlardan farklı bir teknikle, doğal olarak. Örneğin, kolajlardaki bulunup kullanılmış ve kimi zaman da yanlarına yapılmış desenlerin



siyah-beyaz ağırlıklı oluşu ile boya resimlerdeki renk arasındaki etki farkı, doğrudan doğruya renklerin anlatım gücünden de kaynaklanıyordu. O zaman, rengin Balkan Naci İslimyeli'nin bu resimlerinde, zaten yeterince kuvvetli olan anlatımcı yönü gereğinden fazla vurguladığını, böylece de dramatiklik yerine zaman zaman patetikliği duyumsattığını düşünmüştüm. 1984 Ocak ayında, İstanbul'da açtığı sergi ise yepyeni bir Balkan Naci İslimyeli'yi muştuluyordu. Yepyeni mi dedim? Yanıltıcı bu: İzlekler değişmişti, mekânlar değişmişti, hatta resim dili değişmişti ama gene de bu resimlerde bütün şimdiye kadar gelen resimlerinde olan bir Balkan Naci İslimyeli özelliği bulunuyordu. Bu da duygululuk muydu, hüzün mü? Kolayca adlandıramıyorum bunu. Ne var ki, bu resimlerdeki gri hakimiyeti, daha önce sözünü ettiğim patetikliği silip atmıştı.

Balkan Naci İslimyeli'nin mart ayında, İstanbul'da, Urart Sanat Galerisi'nde açtığı sergi, bir bakıma işte, bu 1984 sergisinin bir devamı. Yeni sergisinde de, bir öncekinde olduğu gibi hüzün, yalnızlık, beklemek, terk etmek ve terk edilmek motifleri işleniyor. Bütün

resimlerde, gene gri bir ton hâkim. Ancak bu kez, sanatçı bir renge daha yer veriyor bazı resimlerinde: İnce bir kavuniçi rengine. Hemen dikkatimi çeken bir başka özellik de, geçen sergisinde daha çok ev içleri ağır basarken (bu resimlerde erotik çağrışımlar da daha fazla dikkat çekiyordu) bu kez daha çok dış mekânları seçiyor. Belirsiz bir kırlıkta uzanıp giden bir asfalt örneğin. Ya da dalga dalga çevreyi kuşatan (çevreyi kapatan mı, çevreden uzaklaşan mı, bu sizin yorumunuza bağlı) puslar içinde dağlarla belirginleşmiş bahçeler ya da... İşte o ince ve soluk kavuniçi, bu dağları ya da yukardan aşağı basan bulutları, çevreliyor, ışıklandırıyor. Bir fırtına öncesinin ya da bir fırtına sonrasının; bir erken sabah alacasının ya da bir güz akşamüstünün ışığı bu... Bilinmeyen, kolayca tanımlanmayan ama etkili bir ışık. Bu ışık grilere ayrı bir hava veriyor. Onların güçlenmesini sağlıyor.

Doğrusu, imkân olsaydı, burada

herbir resmi tek tek alıp, tek tek yorumlamak isterdim. Bütün resimlerde yer alan o hüznü, garip bir huzursuzluk veren o tekinsiz havayı belirtmek isterdim. Ama ne bileyim bunların sadece benim görüşüm olmadığını? Belki siz başka türlü "okuyacaksınız" bu resimleri... (Resimlerin de, tıpkı kitaplar gibi okunduğuna inanırım ben; şiir okumayı biliyorsanız, resim okumasını da kolayca sökebilirsiniz kanımca!) Resimleri okumanın bir yolu da çok resim izlemektir. Ne olursa olsun, bundan sonra bir Balkan Naci İslimyeli sergisini kaçırmamaya bakın. Etkilenmeden çıkamayacağınızdan emin olabilirsiniz. □

MAVİ GÖZLÜ DEV

Memet Fuat

Kemal Sülker, nedense, bu konu üzerinde soğukkanlılıkla düşünmek istemiyor. "Ayıp oluyor", "İnsanda biraz utanmak, yanlıştan dönme erdemi bulunmak gerekir" gibi sözler ediyor.

Daha önce de belirtmiştim, "Mavi Gözlü Dev" şiirinin kimin için yazıldığı "öyle önemli bir konu değil. Ortada sevilen bir şiir var, kimin için yazıldığını bilmek, sanatsal açıdan hiçbir şeyi değiştirmez. Yalnızca, sevdikleri bir şairin yaşamıyla ilgili bilgiler edinmek isteyenler ile o bilgileri araştırıp ortaya çıkarma görevini yüklenenler için önemlidir bu konu." (Adam Sanat, Şubat 1986)

Ben bir "tanık" olarak, yaşadıklarımı, gördüklerimi, dinlediklerimi yazarken, Kemal Sülker gibi bu görevi yüklenenlere yardımcı olduğuma inanıyorum. Onun için de, yaptığım işte (tekrarlandıkça "bilimselleşen" (!) yanlışları düzeltmeye çalışmakta) utanılacak bir yan görmüyorum.

Kemal Sülker "Mavi Gözlü Dev"in "yazılış ve yayınlanış" tarihi olarak 1932 yılını gösteriyor. Kitaptaki şiirlerin tarihlerine bakarak çıkarıyor bunu:

"Mavi Gözlü Dev" *Gece Gelen Telgraf*'ın 20 ile 21. sayfalarında yer almış; 19. sayfada biten önceki şiirin tarihi 5 Şubat 931; "Mavi Gözlü Dev"i izleyen altı şiirin altlarında tarih yok; sonraki "Hoş Geldin" (ss. 41-42) adlı şiirin tarihi 1932 Birinciteşrin 5.

"Demek ki," diyor Kemal Sülker, " 'Mavi Gözlü Dev, Minnacık Kadın...' şiiri 1932 yılında yazılmış ve yayınlanmıştır." Bu çıkarımın nasıl yapıldığını anlamak çok güç.

Nâzım Hikmet'in, kitabına şiirleri yazılış sırasına göre koyduğunu kabul etsek bile (ki bu genellikle böyle değildir; örnekse bir önceki kitabı *Sesini Kaybeden Şehir*'de 1930'da yazılmış şiirlerin arasına 1927'de, 1928'de yazılmış olanlar sokulmuştur; *835 Satır* ile *Varan 3*'de ise şiirlerin yazılış tarihlerine hiç önem verilmemiştir), evet, Nâzım Hikmet'in bu kez kitabına şiirleri yazılış sırasına göre koyduğunu kabul etsek bile, "Mavi Gözlü Dev"in 5 Şubat 1931 ile 5 Ekim 1932 arasında bir tarihte yazıldığı, 1932'de *Gece Gelen Telgraf*'da yayımlandığı saptanmış olur.

Ben, şairlerin kitaplarında şiirlerini genellikle yazılış tarihlerine göre sıralamadıklarını bildiğim için, daha sağlıklı olduğuna inandığım, başka bir yoldan gitmiş, kitapların yayımlanış tarihleri üzerinde durarak birtakım olasılıkları gözden geçirmiş, şu sonuca varmıştım:

"Bu şiirin 1931-1932 yıllarında *Sesini Kaybeden Şehir* ile *Gece Gelen Telgraf* arasında yazıldığını kabul etmemize akla yakın hiçbir engel yoktur."(Adam Sanat, Şubat 1986)

Kemal Sülker'in uyguladığı araştırma yöntemiyle 1931'in 5 Şubat öncesiyle 1932'nin 5 Ekim sonrası dışarda kalır; şiirin yazılış tarihi 1931'in on bir ayı ile 1932'nin dokuz ayını kaplayan yirmi aylık bir sürenin sınırları içine girer, ama "1932" olmaz.

Öyleyse neden "1932" diyor Kemal Sülker? Aynı sonuca ulaşmış olmamız bu kadar kötü bir şey mi?

İnsanın aklına, ister istemez, bu soru geliyor; ama, bence, temel neden *yeterince dikkatli olmamak*. Kemal Sülker yüklendiği göreve hiç uygun düşmeyen bir dikkatsizlik içinde.

Örnekse, tarihler veriyor, ama bunlardan çıkan sonuca dikkat etmiyor.

Gene, örnekse, *Gece Gelen Telgraf*'ın kapağını şöyle tanımlıyor:

"Kitap kapağı 'Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi 1932' tarihini ve basımcısının adını, Muzaffer İhsan'ın kapak kompozisyonu ile birlikte açıklıyor."

Oysa, bakıyorsunuz, kitabın kapağında "Muallim A. Halit Kitaphanesi 1932" yazıyor, ama basımcısının adı yok; kapağı yapan ise Muzaffer değil, Muaffak İhsan. Kitabın basımcısı (basıldığı yer olarak) yalnız son sayfada belirtilmiş: Ankara Matbaası.

Derken bir tümce:

"Piraye Altınoğlu, Vedat Örfi Bengü ile evli iken kızı Suzan ve oğlu Memet Fuat'ı (D. 16.2.1926) anneleriyle yüzüstü bırakıp Türkiye'den ayrılmış."

Tümcenin öznesi "Vedat Örfi Bengü" olacakken, dikkatsizlikle, "Piraye Altınoğlu" olmuş. Ayrıca, o zaman "Memet Fuat" diye anılacak biri de yok, "Memet" adında bir çocuk var yalnızca.

Kemal Sülker böyle şeylere hiç dikkat etmiyor.

Okuyalım:

"Vedat Örfi'den resmen boşanmayı sağlayan (13.9.1931) Piraye Altınoğlu, annesi Nurhayat Hanım, kızkardeşleri Fehamet ve Selma ile, Selma Hanımın eşi Vedat Başar."

Bu ayrıntılara inen tümcede önemli-önemsiz şu yanlışlar var: Piraye, Vedat Örfi'den 13.9.1931'de değil, 13.9.1932'de boşanmıştır; Fahamet kız kardeşi değil, ablasıdır; adı Fehamet değil, Fahamet'dir; Selma hiç evlenmemiştir; Vedat Başar, Selma'nın değil, Fahamet'in kocasıdır.

Kemal Sülker bunları bilmediği için kınanamaz, ama böyle ayrıntılara inerek, her şeyi yakından, çok iyi biliyormuş gibi yazması da gerekmez. Kendi tümcelerini kurmak isterken, dikkatsizliği yüzünden, yararlandığı kaynaklardan uzağa düşerek güven sarsıcı yanlışlar yapıyor.

Neyse, "Mavi Gözlü Dev"in ne zaman yazıldığı konusunda Kemal Sülker'le anlaşıyoruz: Bana göre, 1931-1932 yılları, ona göre 5 Şubat 1931-5 Ekim 1932 arası.

Kitapların yayımlandığı aylar bilinse bu süre daha daraltılabilir miydi?

İçinde 1931 tarihini taşıyan hiç şiir bulunmadığına, 5 Şubat 1931'de yazılan "Gömlek, Pantalon, Kasket ve Fötre Dair" *Gece Gelen Telgraf*'a kaldığına göre, *Sesini Kaybeden Şehir* 1931 yılı başında yayımlanmış olmalıdır. *Gece Gelen Telgraf*' da ise 5 Ekim 1932 tarihli bir şiirin yer almasından öte, dört şiirin altında 1933 tarihi var. Kapağı da, birinci forması da 1932 tarihini taşıyan kitapta, bir dizgi yanlışının dört kez yinelenmesi pek akla yakın gelmediği için, *Gece Gelen Telgraf*' ın 1932 sonunda basılmaya başlandığı, ama şu ya da bu nedenle basımının geciktiği, sonuna yeni şiirler de eklenerek 1933'ün başında yayımlandığı ileri sürülebilir.

Demek ki kitapların yayımlandığı ayları bilsek de, Kemal Sülker'in verdiği yirmi aylık süreyi daha aza indirmemize olanak yok.

Şimdi gelelim en büyük dikkatsizliğe:

Gerek Kemal Sülker, gerek bir zamanlar bu konuda bir yazı yazmış olan Kerem Güney, Vâlâ Nureddin'in etkisinde kalarak "Mavi Gözlü Dev"i bir evlenip ayrılma şiiri, ya da daha kötüsü bir "ihanet" şiiri olarak görüyorlar.

İş sonunda şu sözlere kadar varıyor:

"Vedat Örfi'den boşanan Piraye Hanım, yalnız Nâzım'la evlendi, onunla evli iken de ona ihanet etmedi, başkasıyla gönül eğlendirmedi." (Kemal Sülker, Günümüzde Kitaplar, Mart 1986)

Oysa "Mavi Gözlü Dev"in evlenip ayrılmayla, ihanetle, gönül eğlendirmeyle bir ilgisi yoktur. Bu bir evlilik öncesi şiiridir.

Bir de, anlaşılmaz bir katılaşmayla, Kemal Sülker de, Kerem Güney de şiir okuduklarını "minnacık" sözcüğüne gelince unutuveriyorlar.

"Piraye Altınoğlu 'minnacık' değildir, balıketinde denilen yapıdadır," diyor Kemal Sülker.

Ne var ki, Nâzım Hikmet de bir "dev" değildi. Uzun boylu, ama ince yapılı bir insandı. Hele 1930'larda...

Servet Berkin ise "zengin değildi, orta halli bir hocaydı, öğretmendi. Sonra cüce değil, o da Nâzım gibi boylu bosluydu." (Nüzhet Berkin, Cumhuriyet, 6 Eylül 1979)

Kemal Sülker'in şiir okuma anlayışında, Nâzım "bir dev", Servet Berkin "zengin bir cüce" olabiliyor, ama Piraye "minnacık" olamıyor. Çünkü önde Vâlâ Nureddin'in bir türlü etkisinden kurtulunamayan öykü yazarlığı var.

Nüzhet Berkin, Nâzım'la aralarında, Vâlâ Nureddin'in anlattığı gibi bir konuşma geçmediğini söylüyor:

"Bir defa, hiçbir gün mülk edinme ile evlenmeyi bir arada mütalaa etmedim. Hele bahçesinde ebruli hanımeli açan bir evi hayalimden geçirmedim. Bakınız şimdi bahçede değişik çiçekler var ama hanımelinin ne düzü, ne ebrulisi yok," (Cumhuriyet, 6 Eylül 1979) diyor, ama boşuna... Siz "minnacık"sınız, o balık etinde, siz ayrıldınız, ihanet ettiniz, o ayrılmadı, ihanet etmedi...

"Doğrusu ya, önce üzerime almak istemedim," diyor Nüzhet Berkin.

1922-1923 yıllarında Moskova'dayken dört beş ay kadar evli kalmışlar. 1924 ya da 1925'de İstanbul'da kesin olarak tekrar bir araya gelemeyeceklerini anlamışlar. O zamanlar Nâzım'ın "bir hanıma hicviye yazdığını" duymuşsa da arkası gelmemiş. İş orada kapanmış.

Ama, başta Vâlâ Nureddin olmak üzere, herkes üstüne gelince, "Mavi Gözlü Dev"deki haksız yergiyi üstlenmek zorunda kalıyor, büyük bir olgunlukla da bu haksızlığı Nâzım'ın şairliğine vererek bağışlıyor.

Nüzhet Berkin'den ayrıldıktan yedi sekiz yıl sonra, 1930'da tanıştığı Piraye'ye âşık olduğu, onunla evlenmek için nerdeyse savaş açtığı bir sırada, 1931-1932 yıllarında, Nâzım'ın birdenbire ilk karısına bir yergi şiiri yazması akıl alacak şey değildir. Geçen yazımda da söylediğim gibi, "Nâzım Hikmet şiiri genellikle insanları etkilemek için kullanmıştır", yıllar sonra kin kusmak için değil. Nitekim "Gövdemdeki Kurt" şiirinin de bir ayrılık sonrası şiiri olmadığı, Nüzhet Berkin'in açıklamasıyla, ortaya çıkmış bulunuyor.

Nâzım ayrıldığı kadınların arkasından kesinlikle kötü sözler etmeyen bir insandı. Bu tür konuları kendi pek açmazdı, başkaları açtığı zaman da yalnız iyi sözler eder, en ters olaylara bile olumlu bir yanından bakardı.

Gelelim, benim *Nâzım ile Piraye*'de söylediğim, ama Kemal Sülker ile Kerem Güney'in benimsemedikleri sözlerime:

"Nâzım ile Piraye 1930'da tanıştılar. 'Mor Menekşe, Aç Dostlar ve Altın Gözlü Çocuk' Nâzım'ın Piraye için yazdığı ilk şiirdir. Ama bu tanışma hemen evliliğe yönelmedi. Piraye'nin ilk kocası Vedat Örfi'den, biri kız (Suzan), biri erkek (Memet), iki çocuğu vardı. İkinci kocasını yüreğiyle değil, aklıyla seçmek istiyor, birini dedelerine bırakmak zorunda kaldığı çocukları için kaygılanıyordu. Özlediği

Hüseyin Ferhad

YALNAYAK VE TELAŞLI BİR YÜREKLE

Çıplak ayaklarını dalar çakırdikenleri,
kanatır yüreğini yaban gece,
sinsi yalnızlıkların soğuk demiri
küs gittiğin yollara gömülünce.

Yüzün solar telaştan ve ayazdan
çiy taneleri buza dönüşür,
yarasalar alır kaçar bohçanı elinden,
rüzgâr seni hendeklere düşürür.

Ay yok. Uzakta yıldızlar. Dön geri
korkarsın tek başına, arkadaşsız.
Ateşböceği kanatlarından bereler ördüm sana
dön geri, dön geri küçük kız.

ARTIK KİMSEYİ BEKLEMİYOR O

Kırık kaburga kemiklerinin arasında
bir serçe gibi çırpınıyor yüreği.
Avuçlarının içi yağmur taneleriyle doluyor
soluyor gözlerinin yeşil ipeği.

Gömleğinin eteğinde bir parça rüzgâr
inliyor daha ince bir arı vızıltısından.
Gökçe bulutlar sağılıyor alnına
sol şakağının kadife kızıltısından.

Bir step kelebeği konuyor göğsüne
sırlı kanatları yaralarına bulanıyor.
Acıdan ve alazdan ibaret dünya
aklının bordo uçurumlarına yuvarlanıyor.

Hüseyin Haydar

İKİ IRMAK İKİ YEL

Uçurumdan dökülüp karışan iki ırmak
Terleri karışan solukları karışan
Karanlıkta yol açan iki yeraltı suyu

Yürek vuruşları öpüşen bir yıldızın içinde
Yüksekte buluşan yüksekte aşk hücresinde
Gökyüzünde sevişen iki denizin yeli

İki fırtına damarı doğuran kendi kendini
Kuzeyden güneye esen ormanlardan denize
Yukarı akınaya çalışan bir olmuş iki ırmak

İki fırtına damarı gök duvarlarına vuran
Kara acısıyla düşüşün boşlukta günlerce
Çarpıp parçalanmak için beklenen toprak

Kırlarda kilitlenen aşk kapıları üst üste
Açılan düş kapıları aynı kente aynı ufka
Yedi yerden girilen çıkışsız düş ormanı

Mavi yağmurların yüzyılda bir yağdığı gün
Aynı gün bir dalganın kötülük getirdiği
Kabarıp göğsü basan korunmuş saf acı

Artık söylenmez olan ilk türküsü yaşamın
Dolaşan dil, kuruyan dudak, çekip gitme
Yeniden kazanılan sevinç, sağalan can

Kendini ele verişi sonra iki yüreğin
Denizler aşıp da kanatlar yitiren
Söyleyin, derin iç çekmelerle taşıdığınız ne:

Sunulan iki ömür sadece, bir ülkenin mülküne!

gösterişsiz, ama rahat bir hayat, bahçesinde ebruli hanımelleri açan küçük bir evdi. 'Mavi Gözlü Dev, Minnacık Kadın ve Hanımelleri' ile 'Bir Ayrılışın Hikâyesi' bu dönemdeki çekişmelerin ürünü şiirlerdir. 'Mavi Gözlü Dev'in, başına ters düşen son bölümü Nâzım ile Piraye evlenmeye karar verdikleri zaman yazılıp şiire sonradan eklenmiştir." (s. 8)

Kemal Sülker ile Kerem Güney, dikkatsizlikleri yüzünden, bu "evlenmeye karar verdikleri" sözünü, "evlendikleri" gibi değerlendirip şiire sonradan eklenen bölümün 1935'de yazıldığını ileri sürdüğüm düşüncesine kapıldılar. Kerem Güney'in sorusu şöyle:

"Nâzım'la Piraye 1935'de evlendiler. Evlenmeye karar verdikten sonra Nâzım şiirin son bölümünü ekleyip, beş yıl sonraki tüm şiiri beş yıl önce nasıl yayınlar?" (Alıntılayan: Kemal Sülker, Günümüzde Kitaplar, Mart 1986)

Oysa azıcık dikkatli olsalar bu tür sorulara hiç gerek kalmazdı.

Yukardaki sözlerim *Nâzım ile Piraye*'nin sekizinci sayfasındadır. Dokuzuncu sayfada "Mor Menekşe, Aç Dostlar ve Altın Gözlü Çocuk", onuncu sayfada "Mavi Gözlü Dev", on birinci ile on ikinci sayfalarda "Bir Ayrılış Hikâyesi" başlıklı şiirler yer alır. On üçüncü sayfadaki açıklamamın ilk tümceleri ise şöyle:

"Nâzım ile Piraye evlenmeye karar verdiklerinde yıl 1932 olsa gerek. Kadıköy'de yakın evlerde oturuyorlar. Piraye annesi, ablası, eniştesiyle. Nâzım kız kardeşi, eniştesi, üvey annesi, üvey kardeşleriyle. Bahçeli, büyük köşklere alışık olan kimseler çoğu. Kadıköy'ün apartman hayatına geçim zoruyla katlanmaktalar. Nâzım ile Piraye'nin evlenme kararı iki aileye Erenköy'de bahçeli, büyük bir köşk tutup birlikte yaşamak düşüncesini getiriyor." (s. 13)

Bilmem, daha açık anlatılabilir miydi bütün bunlar! Anlaşılan, öykü yanı az kaçmış. Bir de şöyle deneyelim:

Nâzım ile Piraye 1930'da tanışıyorlar. Piraye, iki çocuklu, kocasından ayrılmaya karar vererek annesinin evine dönmüş, ama daha boşanamamış bir kadın olmanın baskısı altında. Nâzım'ın ataklığı, uzun süre diretmesiyle başlayan bir yakınlaşma, Piraye'nin "akılcı" tutumuyla sürekli gölgelenen bir aşka dönüşüyor. Piraye, Nâzım'ın dünyasına, kavgasına çok uzak, yaşadığı düzenin değer yargılarını aşmış değil. Duyarlı, akıllı, dürüst... Ailesine körü körüne bağlı olmasa da, büyük oranda saygılı. Nâzım'ı seviyor, ama onunla evlenmeyi göze alamıyor. İki çocuğu var. Evleneceği insanın onları da yüklenmesi gerek. Ayrıca, yanında oturduğu annesi ile annesinden ayrılıp başka bir kadınla evlendiği için pek görüşmediği, ama en azından gidip iznini alması gerektiğine inandığı babasının, düşüncelerine yakınlık duymadıkları Nâzım'la evlenmesini hoş karşılamayacaklarını biliyor. Öte yandan, Vedat Örfi'den boşanmak üzere olduğunu duyan, aracılarla sürekli haber ileten, başka "talip"leri de var. Bir dişçi, bir tacir, bir borsacı. Evliliği kentsoylu değer yargıları çerçevesinde düşünen varlıklı insanlar. Piraye kırmızı saçlı, yeşil gözlü, çok güzel bir kadın. Annesi bu zengin "talip"lerden biriyle evlenmesini istiyor. Mutsuzlukla sona eren ilk evliliğinin de bir aşk evliliği olması, Piraye'yi de ürkütmekte. Nâzım bütün bu engelleri hiçe sayıyor. Birbirlerini seviyorlar. Başka ne gerekir!... Gene de Piraye ikinci kocasını, yüreğiyle değil, aklıyla seçmeye kararlı görünüyor. Bu kararını Nâzım'a tekrarlarken de, hep kendini kötüleyen, küçülten sözler ediyor. Seçmesi gereken, gösterişsiz, ama rahat bir hayat, bahçesinde ebruli hanımelleri açan küçük bir evdir. Sürekli çekişiyorlar. Sonunda "Mavi Gözlü Dev" yazılıyor. Piraye çok kızıyor bu şiire. Ama etkileniyor da kaçınılmaz olarak, çocukları için katlanacağı bir durumun utancını yüzüne vuran bu şiir ne zaman okunsa, öfkesini gizleyemiyor. Artık başlangıçtaki kadar Nâzım'ın dünyasına uzak da değil. "Bir Ayrılış Hikâyesi"ndeki şu bölüm Piraye'nin o günlerde nerelere varmış olduğunu açıkça göstermekte:

Kadın erkeğe dedi ki:
— Baktım
dudağımla, yüreğimle, kafamla;
severek, korkarak, eğilerek,
dudağına, yüreğine, kafana.
Şimdi ne söylüyorsam
karanlıkta bir fısıltı gibi sen öğrettin bana...
Ve ben artık
biliyorum:
Toprağın —
yüzü güneşli bir ana gibi —
en son en güzel çocuğunu emzirdiğini...
Fakat neyleyim
saçlarım dolanmış
ölmekte olanın parmaklarına
başımı kurtarmam kabil
değil!
Sen
yürümelisin,
yeni doğan çocuğun
gözlerine bakarak...
Sen
yürümelisin
beni bırakarak...

("Nâzım ile Piraye ayrılmadılar ki!" diye söze girip bu şiirin kocası ölüm döşeğinde yatan bir kadınla Nâzım arasındaki bir sevda ilişkisi sonunda yazıldığını ileri sürenler de olmuştu... Oysa "ölmekte olan", "yeni doğan" sözleriyle nelerin deyimlendiğini *anlamamak* hiç de kolay değil.)

Nâzım ile Piraye bu tür çekişmeleri atlatıp, büyük bir olasılıkla, 1932 yılı başlarında evlenmeye karar veriyorlar. Aileden gelen direnişler de aşılıyor. Nâzım, Piraye'nin gönlünü almak için "Mavi Gözlü Dev"in son bölümünü yazıp şiire ekliyor:

Şimdi anlıyor ki mavi gözlü dev,
dev gibi sevgilere mezar bile olamaz:
bahçesinde ebruliii
hanımeli
açan ev...

Şiirin sonunda benzer bir bölüm vardı da, "mezar olur"dan "mezar bile olamaz"a doğru bir değişiklik mi yapıldı, yoksa bu bölüm bütünüyle yeniden mi yazıldı, bilmiyorum.

"Nâzım ile Piraye'nin evlenme kararı iki aileye Erenköy'de bahçeli, büyük bir köşk tutup birlikte yaşamak düşüncesini getiriyor."

Bu köşke gidiş 1932 yılı sonunda olmalı. Piraye, Vedat Örfi'den 13.9.1932'de ayrılıyor çünkü. Gittikleri yer Mehmet Ali Paşa (Vedat Örfi'nin babası) köşkünün karşısındaki ünlü Mithat Paşa köşkü. Piraye'nin annesi Nurhayat Altınoğlu, kızları Fahamet Başar, Piraye Altınoğlu, Selma Altınoğlu, damadı Vedat Başar, Piraye'nin oğlu Memet; Nâzım, kız kardeşi Samiye Yaltırım ile kocası Seyda Yaltırım bu büyük köşkte bir arada yaşamaya başlıyorlar.

"Ama daha doğru dürüst yerleşmeye, köşkü, bahçesini derleyip toparlamaya kalmadan Nâzım tutuklanıyor. Önce İstanbul, sonra Bursa cezaevleri. Suç: Duvarlara devrim bildirileri yapıştırmak, vb. İstenen ceza: İdam..." *(Nâzım ile Piraye,* s. 13)

İdam isteğiyle başlayan mahkeme "5 yıl"la sonuçlanıyor. Sonrasını gene *Nâzım ile Piraye*'den okuyalım:

"Temyiz 5 yıllık cezasını bozunca Nâzım yeniden yargılandı. Bu kere 4 yıl ceza yedi. 3 yılı Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde çıkarılan genel bağışlama yasasından indirilince, geriye 1 yıl kalıyordu. Oysa Nâzım 1.5 yıldır içerdeydi. Böylece, 6 ay fazlasıyla cezasını çekmiş olarak serbest bırakıldı. Erenköy'e, Mithat Paşa köşküne döndüğünde 1934 yılı sonuna yaklaşmıştı. 31.1.1935'de, Kadıköy Evlendirme Dairesi'nde, Orhan Ezine ile Vedat Başar'ın tanıklığıyla, Nâzım ile Piraye, kimseye haber vermeden, nikâhlandılar." (s. 50)

Nâzım'ın yaşamıyla ilgili bilgileri ortaya çıkarma görevini yüklenenler, benim tanıklığımdan pek hoşlanmasalar da, irdelediğimiz konuyla doğrudan ilgili çok yakın bir anımı da anlatmak istiyorum.

Kemal Sülker ile Kerem Güney *Nâzım ile Piraye*'deki açıklamalarıma karşı çıktıkları günlerde, Piraye'ye, "Mavi Gözlü Dev'in Nüzhet Berkin'e yazıldığını söylüyorlar," demiştim. Tepkisi nerdeyse sözcüğü sözcüğüne şöyle oldu:

"Ya!.. Aman zaten ben hiç sevmem o şiiri... Kime olursa olsun... Sen sakın karışma!.. (Bir süre düşündükten sonra:) Ama Nüzhet'e de yazık! Hem onun kocası cüce olur mu, yakışıklı adamdı..."

Evet, "Sen sakın karışma! Kimseyle tartışmaya girme! Ne isterlerse söylesinler!" Yıllardır Nâzım'la ilgili konularda bildiklerimi yazmamam, yanlışları düzeltmemem, yalnızca bu tedirginliğe gösterdiğim saygıdandır. Kemal Sülker'e de, Kerem Güney'e de, Piraye tedirgin olmasın diye karşılık vermedim.

"Mavi Gözlü Dev"e gelene kadar düzeltilmesi gereken daha neler neler var Nâzım'la ilgili kitaplarda...

Kemal Sülker'in suçlayıcı bir dille sorarak öğrenmek istediği bir konu da, "Hürriyet" gazetesine, Memet Fuat ile Mehmet Nâzım'ı birbirine karıştırdıklarında neden yanıt göndermediğim. Gönderdim, Sayın Yargıç, ama beni uzun süre büyük bir yumuşaklıkla oyalayıp yayımlamadılar. Yalnız başka bir gazetede (sanırım "Son Havadis") durumu açıklayan bir konuşmam çıktı. (Ayrıca, "Hürriyet"deki, iznim alınmadan yapılmış, çok çirkin bir gazetecilik örneğiydi.)

Vâlâ Nureddin ise, "öncesi ve sonrasıyla", Nâzım'ı ilgilendiren bir konudur. Kişiliğini hiçbir yönden değerlendirme durumunda olmadığım bu yazarla, şiir getirip götürmenin, özel ulaklık etmenin ötesinde bir yakınlığım da zaten olmadı.

Bitirirken şunu üstüne basarak belirtmek isterim: Ben "Mavi Gözlü Dev" konusunda, tartıştığım değil, tanıklık ettiğim kanısındayım. Nâzım Hikmet'in yaşamıyla ilgili bilgileri araştırıp ortaya çıkarma görevini yüklenenlerin bu tanıklığı değerlendirip değerlendirmemeleri kendi bilecekleri iştir. □

Not: Geçen sayımızdaki yazımda, Yeni Dergi'nin, okurlarına tanıttığı, bugün de yazmayı sürdüren genç şairleri sıralarken araya Ali Rıza Ertan'ı da koymuş olmam üzerine Ahmet Ada'dan bir uyarı mektubu aldım. Ali Rıza Ertan 1979'da öldüğü için, bugün de yazmayı sürdürenler arasında anılmaması gerekirdi. Düzeltir, yaptığım *dikkatsizlik* için özür dilerim. M.F.

BAZI AYDINLAR DA AYAKTA...

Bülent Habora

Sanat Olayı dergisi Ocak 1986 sayısında bir tartışmayı başlattı, Şubat 1986 sayısında da sürdürdü. Konu, Nâzım Hikmet'in *İvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu?* adlı oyununun Türkiye'de 1985 sonunda ilk kez (!) yayımlanışıydı. "Son Yazı" da derginin Genel Yayın Yönetmeni Sayın Ali Saydam'ın açıklamasının dışında, "Ayın Olayı" başlıklı tanıtım ve Sayın Attilâ İlhan'ın giriş yazısından sonra, soruların hemen ardından, aydınların iki sayı süren yanıtları yer alıyordu.

"Ayın Olayı" başlıklı tanıtımdan bir bölümü aşağıya alıyorum:

"Nâzım Hikmet, 'İvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu?' adlı oyununu, 1955 yılında Moskova'da yazmıştır. (...) 1960'tan sonra Türkiye'de Nâzım'ın kitapları serbestçe yayınlanabildiği halde, aynı eserin Türkiye'de çıkabilmesi için otuz yıl beklemek gerekmiştir. Piyes Kasım 1985'te yayınlandı."

Hem "Ayın Olayı" yap, hem de oyunun 12 yıl önce, 1974'te yayımlandığını bilme!..

Sayın Attilâ İlhan yazısının bir yerinde şöyle diyor:

"...İvan İvanoviç'ten kimse kapak kaldırmadı. Neden? Hadi iflah olmaz 'Rusçuların' işine gelmiyordu; ya muhalifleri, onlar niye yayınlayamaz? Dayanamayıp, kaleme davranmıştım:

" '...Bu piyesin, Nâzım'ın beğenmediği haliyle bile, Rusya'da sahneden kaldırıldığını hatırlatayım mı? Türkçede birçok eseri yayınlandığı halde, bu eserin niçin çıkmadığını, niçin sahnelenmediğini, Nâzım'ın 75. yılını gümbür gümbür kutlayan, 'devrimci' tiyatrolara sorayım mı?' (Dünya, 5 Şubat 1977)

"Sonra sonra, ayıldım: yayınlamıyorlar, çünkü eğilimleri ne olursa olsun, hepsi dogmatique, eleştiriye düşman; hepsinin aradığı (Nâzım'ın o kadar karşı olduğu) dalkavuk, kişiliksiz, evcil aydın tipi; hayalini kurduğu, (Onun eleştirdiği) bürokratik merkeziyetçi konfor diktası! Nâzım'ı da bu yanlış görüntüye mal etmek istiyorlar ya, akıllarınca 'parazitlerini' ayıklayıp, göstermeyecekler!" (Sanat Olayı, Ocak 1986)

"İflah olmaz Rus düşmanları" pek kendi dışlarından kitap okumadıkları için, farkına varmamışlardır, sanırım. Yalnız Sayın Attilâ İlhan'ın, herkesin "dogmatique" olduğunu anlayıp ayılmasından tam 12 yıl önce, Nâzım Hikmet'in "son derece önemli bir eseri" Türkiye'de yayımlanıyor ve kendileri bunu farkedemiyorlar, açık söyleyeyim, şaşırdım.

Sayın Doğu Perinçek de şöyle diyor yanıtında:

"Moskova'da piyesi afişten indirtenlerle aynı kafada olanlar, yani bizim İvanoviç'lerimiz, bu yerginin okunmasını elbette istemediler. (...) Örneğin, benim, bu oyunun varlığından haberim yoktu. Attilâ İlhan, yazılarında birkaç kez değinmiş. Ama demek ki, görmemişim. (...) Ne acı: Bizim Nâzım'ımızın eseri kendi özyurdunda Fransa'dan 28 yıl sonra yayınlanıyor." (S. Olayı, Ocak 1986)

Bu oyun 1974'te Türkiye'de yayımlandığı halde, "ne acı"dır ki, "Bizim Nâzım'ımızın eseri kendi özyurdunda" yayımlandıktan 12 yıl sonra anımsanıyor.

Sayın Çetin Altan da şöyle diyor yanıtının bir yerinde:

"Bu, yayınevlerinin özel sorunu olsa gerek... Belki para getirmez, diye düşünmüşlerdir. Belki de farkına varmamışlardır. Ellerine metni geçmemiştir, geçmiş de değerlendirememişlerdir. Bizim kitabevlerinin çok abuk sabuk şeyler bastığı da görülmüştür." (S. Olayı, Ocak 1986)

"Abuk sabuk"luk salt kitabevlerine özgü bir şey değil ki, bazı yazarlarımız da çok "abuk sabuk" şeyler yazmışlardır. Sayın Çetin Altan, belki bu kitabın, ta 1974'te Türkiye'de yayımlandığının farkına varmamıştır. Belki eline kitap geçmemiştir, belki geçmiş de değerlendirememiştir.

Bir başka aydın, Sayın Halûk Şahin de şöyle diyor:

"Niye yayınlanmadı? Bunun nedenini herhalde yayıncılığımızın derbederliğinde aramak en doğrusu. Birileri yayınlanmasını istemeseydi bile, başka birileri yayınlayabilirdi?" (S. Olayı, Şubat 1986)

Biri de çıkıp "derbeder aydınlar" diye girişebilir. Evet, birileri okunmasını istemeseydi bile, başka birileri okuyabilirdi.

Bir başka aydın da, Sayın İpek Çalışlar şöyle diyor:

"Bu kitabın basılmayışını bir rastlantı gibi düşünemiyorum. 'Gözden kaçmış' diyenler, galiba bahane aramaya çalışıyorlar. (...) Tabii şairi üzecek bir başka şey daha var: Bu kitabın Türkiye'de de yıllar sonra basılması." (S. Olayı Şubat 1986)

Bu eserin okunmayışını, ben de, bir rastlantı gibi düşünemiyorum. "Bu eserin 1974'te yayımlandığı gözden kaçmış" diyecekler olursa, bahane arıyorlar diyeceğim. "Tabii şairi üzecek bir başka şey daha var:" Bu oyunun Türkiye'de yayımlandıktan 12 yıl sonra farkedilmesi?

Başka bazı aydınlar da var yanıtlayan. Bir bölümü yayımlanıp yayımlanmayışı üzerinde hiç durmuyorlar, bir bölümü de yayımlanmayışı üzerine düşünce üretiyorlar.

Şubat'ın ilk günlerinde bu oyunun 1974'te Türkiye'de yayımlanışıyla ilgili iki yazı çıktı. (Belki başkaları da vardır, bilemiyorum.) Biri Sayın Ergin Koparan'ın "Kitap Okuyan Var mıdır Yok mudur?" (Varlık, Şubat 1986), öbürü, Sayın Can Külahlıoğlu'nun " 'İvan İvanoviç' Vardı..." (Milliyet gazetesi, 7 Şubat 1986) başlıklı yazıları... Bu yazılar yayımlanınca, bazı aydınların *"yayımlandığını bilmedikleri son derece önemli bir eser üzerine yayımlanmayışı ile ilgili ahkâm kesmelerine"* neden olan Sanat Olayı soruşturmacılarının nasıl bir açıklama yapacağını merakla bekledim.

Ve Sanat Olayı'nın Mart 1986 sayısında Sayın Tilâhan'ın bir yazısı yayımlandı. Yazısının bir bölümünü aynen alıyorum:

"...Önce 1974'teki yayın olayına bir değinelim.

"O kitabı görmedik, görsek de, 'İvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu?' olduğunu anlayamazmışız, çünkü kitabın adı 'Demokles'in Kılıcı', (Nâzım'ın başka bir eserinin adı,) 'İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?' usturupla onun arkasına gizlenmiş! Gizlenmiş kelimesi tam yerinde, öylesine yerinde ki, piyesi aşağı yukarı kimse görmemiş; ne yeni soruşturma dolayısıyla kendilerine başvurduğumuz, aşağı yukarı hepsi konuyla ilgili, elli civarındaki sanatçı ve aydın, ne sayıları binleri aşan okurlarımız, ne de hatta, bu defaki yayını dava mevzuu yapmaya niyetlenen, İçişleri Bakanlığı: 1974'te

bu isimde bir kitap ya da piyes için 'takibat' yapılmamıştır. Denebilir ki, piyesi yayınlayanlar, gerçekte onu pek de 'göstermek' niyetinde değillerdi.

" 'Sanat Olayı'na, bir tek okuru, piyesin eskiden çıkmış olduğunu bildirdi." (S. Olayı, Mart 1986)

Bu "harika" soruşturmanın gerçek suçlusu çıktı ortaya: Benmişim! Bundan sonra bir kitap yayımladığımda kapağına kuş resimleri falan koyacağım, bazı kişiler görsün diye. Şaka bir yana, eğer bir okur Nâzım Hikmet'i ya da O'nun oyunlarını beğeniyorsa yahut da oyunlarıyla ilgileniyorsa, tutar alır kitabı. Yayımladığım kitapta, evet, iki oyun var. Ben, kitaptaki sırasına göre birinci oyunun adını yazdım kapağa. Tıpkı ozanlarımızın genellikle yaptığı gibi: En beğendikleri şiirin adını kapağa yazdırtıyorlar, öbür şiirlerin adı geçmiyor kapakta. Bu kitapta da iki oyun var. Tek sözcüklü adlar olsaydı, ikisini de koyardım. Ama birinin adı iki, öbürünün bölümlü olarak altı sözcük. Ayrıca bu kitapla ilgili ilanlar verdim, çeşitli yazı ve haberler çıktı. Daha ne yapmalıydım? Hem "Nâzım Hikmet'in son derece önemli eseri" densin, hem de farkedilmesin. Yoksa "son derece önemli"lik bugünlerde mi ortaya çıktı?

"...Usturupla onun arkasına gizlenmiş!" ve "Denebilir ki, piyesi yayınlayanlar, gerçekte onu pek de 'göstermek' niyetinde değillerdi," diyor Sayın Tilâhan. (Böyle ciddi bir soruşturmayla ilgili açıklamayı üstlenen yazarın kim olduğunu merak ediyor insan. Harflerin arasına usturupla gizlenen biri mi, yoksa gerçekte kendini pek de 'göstermek' niyetinde olmayan biri mi?) Evet, Sayın Tilâhan'ın ileri sürdüğü bu sav beni güldürdü. Ben, Habora Kitabevi'nin sahibi miyim? Evet. İstediğim eseri yayımlayabilir miyim? Ona da evet. Öyleyse neden gizleyeyim, üstelik "usturupla". Bu oyunun okunmamasını isteseydim, yayımlamazdım. Olur biterdi...

Sayın Tilâhan "... ne de hatta, bu defaki yayını dava mevzuu yapmaya niyetlenen, İçişleri Bakanlığı: 1974'te bu isimde bir kitap ya da piyes için 'takibat' yapılmamıştır," diyor. Kitabı yayımladım, ilanlarını verdim, hakkında çeşitli yazılar çıktı, başka ne? İçişleri Bakanlığı'na dilekçe yazıp "Takibat açın" mı diyecektim?

Elli civarındaki sanatçı ve aydın, binleri aşan Sanat Olayı okuru kitabın yayımlandığını farketmemiş, salt bir tek okuru piyesin eskiden çıkmış olduğunu bildirmiş. Sayın Tilâhan böyle diyor. Oysa aynı sayının son sayfasında derginin Genel Yayın Yönetmeni Sayın Ali Saydam şöyle diyor *"Son Yazı"*nın bir yerinde:

"... adlı oyunun yıllarca Türk okurundan gizlenmiş olması ise, bütün ilgililerin ilgisini hemen çekmiş, 'Amma yaptınız! Yahu insan biraz araştırır. Eser daha önce yayınlanmış' diye üstümüze geldiler." (S. Olayı, Mart 1986)

Ne diyeyim, BİR OKUR'LAR...

Sayın Tilâhan, kitabın 12 yıl önce yayımlanışının farkına varılmayışını kurtarmak için, binlerce okurun, elli civarındaki aydın ve sanatçının içinden salt, "Bir tek okur"unun, oyunun önceden çıkmış olduğunu bildirmesine sarılıyor. Oysa 1 Şubat 1986'da Varlık'ta, 7 Şubat 1986'da Milliyet gazetesinde, yerlerine göre oldukça uzun bir biçimde, bu kitabın 1974'te çıktığı yazılıydı. Sayın Tilâhan bunları nasıl görmedi? Anlaşılan bu iki yazı da gizlenmiş: Varlık dergisinin 33. sayfasında, Milliyet gazetesinin 10. sayfasında. □

HAYATİ SEVİYORLARDI

Fransız Direnişçilerinin Son Mektupları

Adnan Özer

SÜTUN VE ÇİLE

Adımın yanan bahçesinde yaşadım acemi yıllarda
sarıasma kuşu günaşırı yakarırdı zambaklarıma
ne öğrendimse bu çileden
adımı hep parçalanır gördüm
şu kendisiyle doygun
kaplanların pençesinde

Ayna değil astar
ve yaz evlerinden sızan dantellerin küpürü
yansıtır beni
Caddeler hamağında sallanan tembel bir güneş
oyalar varoluşu
Gecikirim bir kadında doğuşuma
Bana bileklerini gösterip geçen ince kadınlar
gidip başka balkonlara yaslanırlar

Bazı günler kimse çağıramaz beni
Yüzümde başka birinin cesareti
kaçarım evcimen bahardan
Taşkahvelerde garsonlara sorarım:
— eğer yaşasaydı mermer
ne olurdu hayati tehlikesi?

Korkarım
bir portekiz şarkısında olduğu gibi
'herhangi bir günde aşk' yine bulacak beni
Şüphedeyim ki nicedir
o sütunsal uzlaşmazlık
ele veriyor kimliğimi
Oysa hiçbir ad beklemez çağrılışımdaki ünlemi
Sade bir erkek değil
yanan bir bahçeyim ben
Ne sokak, ne balkon, ne sevişken ev içleri
benim gibi taşıyamaz
varoluş çiçeğini

Ülkü Dağdelen

KARAKAŞ

Karakaş diyorlardı ona
Çingene ruhlu bir deniz kırması
Çok tufanlar gördü ama sonuncusuna dayanamadı
Şimdi kocaman bir yalnızlığı yaşıyor
Nasılsın, diyorum, arasıra
Daha ne olsun be, diyor
Yeni bir avuntu bulmuş kendine biraz ölümcül
Önce göğsünden başlıyormuş, yakan kavuran bir esinti
Sonra, diyor
Tıkır da tıkır tıkır da tıkır tıkır da tıkır
Gümüş bir tıkırtı
Nah şuracıkta
Yüreğimde.

KANDİL

Birden pat kesilince elektrikler
Küfrederek ana avrat
Gitti üç damla yağ buldu geldi bir yerden;
çay tabağı,
pamuk.
Derken bir sevinç bir telaş
Burdu pamuğu
batırdı yağa
Bir çocukluk özlemi parmaklarında
Yaktı kandili
Tıpkı seferberlik günlerindeki gibi.

RÜZGÂR GÜLÜ

Nerden çıkacağı belli olmazdı
Sonra yine o sokağa saptın
Yine aradın değil mi?
O rüzgâr gülünü
karşı kıyılarda.

EMIR KUSTURICA: YERELDEN EVRENSELE

Yavuzer Çetinkaya

Sinema Günleri'nin açılış filmi olan *Babam İş Gezisinde*'den çıkan herkes, bir başyapıtı izlemenin, yerelden evrensele giden bir gülümsemenin tadına varmanın keyfi içindeydi.

Ben bir yıl önce Cannes Şenliği'nde izlemiştim bu filmi. O zaman bana sıcak ve yakın gelen bir yapıtı ikinci kez izlediğimde sıkılacak mıydım acaba? Bu nedenle sıra başı bir yer seçmiş, uygun bir zamanda dışarı çıkabilmenin yollarını ayarlamıştım. Olası mı? Daha ilk kareleri ile film beni öyle sardı ki, çakıldım kaldım yerimde.

Hani bazı romanlar vardır, okudukça okuyasınız gelir. Her kez yeni bir kapısı açılan büyülü bir evdirler sanki. Exupery'nin *Küçük Prens*'i, Lewis Carroll'un *Alis Harikalar Diyarında*'sı, Jonathan Swift'in *Güliver'in Yolculukları* gibi... İşte, *Babam İş Gezisinde* bu romanların evrenselliğine ulaşan bir doluluk, bir bütünlük, bir boyutluluk taşıyordu.

Konuyu ve olay örgüsünü tümüyle bildiğim halde, beni yine girdabına alan bu filmin gücü nereden geliyordu?

Evet, çocuklar, üstelik çok iyi oyanayan çocuk oyuncuların çizdiği çocuk tipleri, izleyiciyi belli bir nostalji'nin büyüsüne kaptırmak için bire birdi. Bu çocuklardan birine, filmin baş kahramanı Malik Malkoç'a, dünyanın en çok kullanılmış, en çok ağızdan çıkmış tümcesini "Seni seviyorum"u, bir tomurcuk tazeliğiyle söyletebilmek de yönetmenin ustalığıydı ama. Zamanlaması, çekim açısı, plan uzunluğu ve filmi oraya kadar taşıyan duygu yoğunluğu bir rastlantı değildi. Yaşamı tanıma yoluna yeni çıkmış bir çocuğun, çizgili bir deftere tarih düşerek, "Bugün âşık oldum. Yugoslavya Finlandiya'yı 2-1 yendi" diye yazmasındaki yalınlığın derinliğini veren yönetmene ve senaryocuya aşkolsun.

Bu yönetmenin adı Emir Kusturica. Senaryo yazarının adı da Abdullah Sidran. Yönetmen Emir Kusturica 1955 doğumlu. Ünlü Çekoslovak sinema okulu FAMU'yu bitirmiş. Burada profesörleri Otakar Vavra ve Jiri Menzel olmuş. "Şvayk"ı doğuran kültür'ün kendisi üzerindeki etkisini yadsımıyor, tam tersine altını çiziyor Kusturica.

"Mutluyum filmlerimde ironi bulunduğu için. Bu, yaşam ve dünya üzerine ağır düşüncelerden, derin tartışmalardan kurtarıyor filmimi. Nesneleri görme biçemim geleneksel kültürümüzden geliyor: Sırp halkının espri ve şakaya olan yatkınlığı bilinir. Ve Boşnak kültürü, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu döneminde, kültürü kendilerine özgü biçimde yayan Çekoslovakların 'kültür taşıyıcılığı'ndan çok etkilenmiştir. Öte yandan Prag'da okuduğum ve profesörümün Otakar Vavra olduğu düşünülürse, bütün bu olumlu koşullardan, belli temaları ironik ve komik bir biçimde sunma gereksinimimi, ya da daha doğrusu tutkusunu neden duyduğum anlaşılır. Ama şunu da söylemem gerekir ki, son günlerde çevrilen ve esprisi olmayan, bayağı ve gereksiz 'şakalar'ın sıralandığı, kolay tüketim için yapılan Yugoslav filmlerinden de nefret ediyorum."

Bu sözleri 1981 yılında yaptığı ve Venedik Film Şenliği'nde "İlk Film" için verilen Altın Leopar'ı alan *Dolly Bell'i Anımsıyor musun?* için söylüyor Kusturica. Gerçekten de bu ilk film, on beş yaşlarında bir ergenin gelişiminin ve kendisini gelecek yaşamında mutlak olarak etkileyecek deneyimlerinin, kahramanı gibi, belli bir uçarılıkla ele alındığı bir yapıt. Filmi izlediğiniz sırada, her delikanlının yaşadığı ya da yaşayabileceği olaylar sıralanıyormuş gibi geliyor. Üstelik belli bir kültür ortamında ve belli bir dönemde. Yani çok yerel bir film gibi. Ama öyle incelikli yerlerde, öylesine zekice göz kırpıyor ki Kusturica, izlediğiniz olayların, komşuda, Arjantin'in bir kasabasında ya da Eskimolar arasında geçebilecek denli, evrensel duygular ve düşünceler ürettiğini ayrımsıyorsunuz.

Üstelik ironi'nin egemen olduğu bu biçem, filmin kendisini hafifletirken, izleyiciyi yaşam ve dünya üzerine tartışmalara sokuyor. Filme sığ bakanlara, taşralı bir çocuğun sıradan nostaljisi gibi gelebilecek *Dolly Bell'i Anımsıyor musun?*, yönetmenin bilinçli biçemiyle evrensel boyutlarda bir başyapıt oluyor.

"Bana öyle geliyor ki, son yıllarda Yugoslav sinemasında, filmin, kendine özgü olgusal bir biçimi olduğu, bir film gibi 'görünmesi' gerektiği inancı olgunlaştı. Bu görünüm, orduda da dendiği gibi, 'dış görünüme' de bağlıdır ama, sinema tekniklerinin bilgisi ile de yakından ilintilidir. (Bu görünüm), çerçeveye yerleştirilen 'şekil'in görünümünün, betimlenmiş ve nedeni belirlenmiş olması için, tutarlılık taşıması gerekliliğinin bilincinden ve görüntünün soyutlanmış bir olgu değil, diğer görüntülerle ve görüntünün kıyıları ile, kurgu ilişkilerinin gizlediği ya da açığa vurabildiği kadarıyla, ilişkili olduğu bilgisinden gelir. Filmin önermek istediği düşüncelerin, yalnız diyaloglarda değil, görüntülerin, derinlikleri, kıyıları ve birbirleri arasındaki ilişkileri gibi filmin gerçekleştirilmesi aşaması sırasındaki olguların bir parçası olduğu bilincinden de. Zaten, bir filmin taşıdığı düşünceyi, ne gösterdiğimiz ile nasıl gösterdiğimiz arasındaki ilişki (korelasyon) saptar."

İlk filminden yola çıkarak ürettiği bu düşünceleri, Kusturica'nın ikinci filmi *Babam İş Gezisinde*'de, tümüyle, yapıtına, dolayısı ile yaşama geçirdiğine tanık oluyoruz. Bilinçli bir biçem arayışının ürününün niçin ilk filmden dört yıl sonra geldiğini anlıyoruz. *Dolly Bell'i Anımsıyor musun?*'da ilk denemeleri yapılan bir yaklaşımın, ikinci filmde ustalık derecesinde olgunlaştığını, yönetmenin yeni ufuklara doğru havalanmak için hazır olduğunu görüyoruz.

Yugoslav tarihinin en önemli dönemlerinden birini, bir çocuğun bilincine ve duygularına yansıdığı biçimde anlatmayı seçip, bu zor seçimde başarıya ulaşmak, Kusturica'nın ne yaptığını bildiğini gösteriyor.

Şu anda geçici adı, *Shvaraka'nın Stratejisi* ya da *Geçmiş'in Anısı* olan bir filmin hazırlıklarını yapan Emir Kusturica için, bazı dev romancılardan söz edilirken kullanılan formülü önermek pek erken olmayacak: "Tüm yapıtları tek bir filmin parçaları." Ama ne film!

İHANET YILLARI

Amerika'ya Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesinin Tutanakları
Çeviren: Ülkü Tamer

KAVRAM YAYINLARI

ADI VASFİYE'DE TEKNİK BİR SORUN

Süleyman Bulut

Gösterime çıkan son dönem filmleri arasında Atıf Yılmaz yapımı *Adı Vasfiye* seyirciden haklı bir ilgi gördü. Gerçekten de film, Vasfiye'nin sadece "adının Vasfiye" olduğunu, dört ayrı erkeğin, onu — bir tür — tanımlamasında başarılı bir şekilde ortayakoyuyor,basit ikilemlere düşmeden, konuya belli mizahi yaklaşım ve eleştirel bir bakış açısı getirebiliyordu.

Bu başarının görünürdeki kahramanları, oyuncular, konu vb ise de temelde, daha geride "meçhul" bir kahraman daha vardı: filmin anlatım tekniğiydi bu kahraman. Ben filmi üçüncü haftasında görebilmiş ama daha önceki iki hafta boyunca, filmin övgüsünü dinlemiştim hep. Filmi görenler, sanki söz birliği etmişcesine "tekniği değişik", "değişik bir anlatımı var" diye başlıyorlardı övgülerine.

Filmi izlemeye başladığımda arkadaşlara hak verdim. Konu belki o kadar yeni değildi, ama konunun anlatımı, en azından Türk sineması için yeniydi, değişikti. Bir yazar vardı, konu arıyordu, gözü bir şarkıcı afişine takılıyor, o sırada omuzuna bir el dokunuyor, "Vasfiye mi, sen onu bana sor," deyip anlatmaya başlıyordu: Vasfiye'nin ilk kocası Emin.

Film, seyirciyle canlı, karşılıklı bir ilişki kurmayı başarıyordu. Dikkat ettim, seyirci sık sık çeşitli tepkiler gösteriyordu filmi izlerken. Ama kendi adıma söyleyeyim, zaman zaman kopmalar, daha doğrusu donuklaşmalar vardı bu ilişkide. Bunun sebebini filmi izlerken çözemedim; daha sonra oturup filmi yeni baştan gözden geçirdiğimde bir şeyler yakaladım sanıyorum. Filmin anlatım tekniğinde, "teknik" bir atlama vardı. Teknik diyorum, ama tekniğin sanatta hiçbir zaman yalnızca "teknik" anlamına gelmediği sanırım biliniyor artık. Küçük bir ayrıntı sayılabilecek bu teknik atlama, filmin sahiciliğine zaman zaman gölge düşürüyordu.

Filmin Tekniği...

Adı Vasfiye, altı kişi üzerine kurulu bir film. Başta Vasfiye var tabii... Ama aslında, Vasfiye yok. Dört ayrı erkeğin anlattığı dört ayrı Vasfiye var.

Kişiler içinde filmin tekniğini asıl belirleyen yazar olmaktadır. Bir tür geçiş noktası işlevi görüyor yazar. Filme etkin olarak katıldığı yerler, filmin başı ve sonu. Başında konu arıyor, sonunda konuyu bulduğunu, kişilerle görüşmeye gideceğini söylüyor. Bu giriş ve sonuç bölümlerinin dışında, yazarın, salondaki biz seyircilerden farklı bir konumu yok. Tek fark, onun "filmdeki seyirci" olmasıdır. Emin'in gelip omuzuna dokunması, "Vasfiye mi, sen onu bana sor," demesiyle, yazar da biz seyircilerle birlikte anlatılanları dinlemeye başlıyor. Arada bir görünüp olayların gidişine hayret etmesi ve şaşkınlık içinde kaldığını gösterir ifadeler takınması da

onun bu seyirci konumuna işaret etmektedir. Yazarın bu "seyirci" konumu salondaki seyircilere önemli bir imkân sağlıyor: Seyirci filmi eleştirel bir açıdan, yani filme kendini kaptırmadan, ama filmden de kopmadan izleme olanağı buluyor.

Filmdeki dört anlatıcıyı — Emin, sağlık memuru, Hamza ve doktor — üreten, kafasında kurgulayan yazardır. Bunu filmin başındaki ve sonundaki gelişmelerden anlıyoruz. Ama yazar, sözü, filmdeki anlatıcılara bırakmakla, edebiyatta "bakış açısı" tekniği denilen bir teknik kullanmış oluyor. Anlatım yazarın değil de, kahramanlardan birinin ya da birkaçının üzerine kuruluysa, bu anlatıcı — kahramanlar, "her yerde, her zaman, her şeyi gören, bilen" Tanrı-yazar tavrı içinde olamazlar. Neyi görmeleri mümkün, neyi bilmeleri mümkünse, ancak onu anlatabilirler bize. Tersi durumlarda, anlatımın sahiciliği büyük ölçüde zedelenmektedir.

Bunun en belirgin örneklerine Emin'le, Hamza Toprak'ın anlatımlarında rastlıyoruz. Sözgelimi Vasfiye'nin ilk kocası Emin'in anlattıklarından bir örnek verelim. Emin'le Vasfiye'nin çocukken ilk karşılaştıkları sahne var. Emin'le Vasfiye evin arka odalarından birinde yalnız ve başbaşadırlar. Bu sırada kamera evin önüne dolaşır ve bize Emin'in babasıyla Vasfiye'nin annesi arasında geçen konuşmaları, gülüşmeleri gösterir. Hemen soralım: Anlatıcı kim? Emin... Ama Emin arka tarafta Vasfiye ile beraber. Bu konuşmaları duyması, bilmesi olanaksız. Öyleyse bize nasıl anlatır?... Birçok arkadaş, bunu, "Film zaten fantastik, ayrıca bunu yazar eklemiş olamaz mı, zaten her şeyi o düşünüyor," diye açıklamak istediler. Bence bu görüşe katılınamaz. Filmin belli bir fantastik yapı taşıması, böyle gerekçesiz geçişler yapılmasına izin vermez. "Yazarın eklemesi"ne gelince... Bu olabilirdi ama, film, yazarın arada bir böyle eklemeler yaptığını bize gösterseydi olurdu. Oysa filmde yazar, yukarıda da belirttik, bu dört anlatıcı karşısında bizim gibi "seyirci". Onları dinlemekle yetiniyor. Yani, bunun böyle olduğunu film gösteriyor bize. Onun için, anlatıma ters düşen bu "eklemeleri" yazarın işi sayamayız.

Bu teknik atlamalara bir örnek de Hamza Toprak'tan verelim. Çünkü, en çok o zarar görüyor bu atlamalardan. Vasfiye'nin ikinci kocası Hamza Toprak'ın, ilk kocası Emin'i kendi evinde basması sahnesi var. Bu sahneleri anlatan Hamza'nın kendisi. Ama Hamza o sırada hastanede ya da yolda. Emin, Vasfiye'nin kapısını çalıyor. Konuşuyorlar, sevişiyorlar. Bu sahneleri Hamza Toprak'ın anlatması olanaksız. Bilmesi olanaksız çünkü. Hadi diyelim Vasfiye sonradan anlattı Hamza Toprak'a... Bu da olanaksız, çünkü Vasfiye o gece evi de, Hamza'yı da bırakıp gitmiş, bir daha da karşılaşmamışlar.

Sonuç olarak, *Adı Vasfiye*'nin, seyirciyle canlı, karşılıklı bir ilişki kurulmasını sağlayan tekniği, sözünü ettiğimiz küçük "teknik" atlamalar yüzünden zaman zaman filmin sahicilik etkisine gölgeler düşürüyor. □

FİLİZ ALİ
ATİLLA ÖZKIRIMLI

SABAHATTİN ALİ

DE YAYINEVİ

MEMET FUAT

UNUTULMUŞ YAZILAR

BROY YAYINLARI

Şerife Birsen

KOPYA

yine martılar kanat çırpıyor kimsesizliğime, utanmıyorum
yine borulara yalnızlığımı üflüyor sesin, özlemiyorum
yine Yunan şarkıları söylüyor çakıltaşları, dinlemiyorum
arada bir beyni yitmiş dudağın biri özgürlüğün canını yakıyor

Bütünlenmemiş acunu mitralyözlere vurma isteği geliyor, geliyor, geliyor. Dur, dur, durduruyorsun. Yaşama katıl, katıl, katıl. Katil.

— kısa olsa da yol, her adımda yorgun bilinç, ışıksız bulvar —

yorgun damarlarımda
renksiz kan
kokusuz soluk

Sağlıksız duyu oluşur bedenimde
kılcallar yüklenir düşüncemi
çürüktür kirişleri dayanmaz
bazı bazı yıkılır şömine
sağnağında eşelenir külleri

— kedileri sevmez bilirim, bıyıklarından nankörlük akar, akar —

Dipsiz sevgiyi yaşamaya inat ettiğin yerde ansızın çelme takarlar ve zincire vurdururlar. Yakası açılmadık küfürler dökersin dudaklarından. Ağzını ilk kaynakla çalkalarsın sonra, bolca tükürürsün. Dağ fare doğurur bilirsin. Başını alır gidersin yüzyıl öncesi yaratılmış kucaklara sığınırsın, itilmeden.

— ne aşk aşka, ne insan insana, ne doğa benzer kendine —

Şaşırıp kalırsın, şaşkınlık utancı getirir ardından. "Ve bunlar doğaldır..." "Ve bunlar yaşanmıştır..." Nereden geldiği bilinmez, dişsiz ağızların sesleri uğuldar ormanlarında, denizlerinde.

Sen,
iki değil, üç değil
yüz kere, yüzün üstündeki kere
ezber olduğunu bile bile
suretini çoğaltırsın.

ŞİİRİ KENDİNE YAKIŞTIRAN

Öner Kemal

1979 yılında yazdığı bir şiirde:

"Ne çok şairmişiz sevindim

Bir yıl sonu dökümünü görünce.." diyor Necatigil. Denebilir ki şiirlerinin hemen tümünde küçük mutlulukları, herkesin ayrıntı saydığı, pek göze batmayan, hatta "sorun olmayan sorun"ları kendi dünyasının odağına yerleştirmek ister. Kendi dışındaki insanlarla oluşturabildiği ortak paydalar, onun asıl mutluluğunun kaynağıdır. Yukardaki dizeler bunun bir yansıması: Necatigil, yılın sonunda yayımlanan şiir kitaplarının bir listesini yapınca gönendirici sayısal sonuçlara varıyor. Şairliği ile daha bir onur duyuyor. Bu onur, giderek yazarlık onuruna, insanlık onuruna da dönüşebileceği gibi; bunun tersine bir yön de tutabilir. *Şair → yazar → insan* çizgisi izleyebilen şairlik sezgisi, tersine *insan → öğretmen → sokakta yalnız yürüyen biri → evlere kapanan sıkıntılı bir mahalle sakini → içine kapanan tedirgin bir kentli* çizgisini de izleyebilir.

Bu saptamanın örnekleriyle dolu olan, aynı zamanda Necatigil'in tüm şairlik serüveninin kimi aşamalarının izlerini taşıyan *Yayımlanmamış Şiirler*'i (Cem Yayınevi, Aralık 1985) Ali Tanyeri ve Hilmi Yavuz hazırlamış.

A.Tanyeri ve H.Yavuz yıllardır titiz bir uğraş vererek Behçet Necatigil'in tüm eserlerini bir sistematik içinde yeniden yayına hazırlıyorlar. Sanırız çeviri eserler bu çalışmanın dışındadır. Bugüne kadar şairin şiirleri, düzyazıları ve radyo oyunları derlenip yayımlanabilmiştir.

Behçet Necatigil, çağdaş şiirimiz içinde ilk bakışta ayırdedilebilecek apayrı bir çizgi yaratmış bir edebiyatçımız."Bütün Eserleri — 4" üst başlığı ile sunulan kitabın ilk bölümünde yer alan şiirler 1934-1935 yıllarında yazılmış. O yıllardaki şiir beğenisi ile örtüşmekle birlikte, onlardan ayrılmak isteyen özel bir kaygı da görülüyor. Dize kırılışına örnek olarak verebileceğimiz aşağıdaki bölüm, Temmuz 1935'de yayımlanan "Kandil" adlı şiirinden alındı Behçet Necatigil'in:

Kandilde yağ tükendi
Nerdeyse is verecek
El sürme sakın kendi
Yavaş yavaş sönecek. *(Yayımlanmamış Şiirler,* s. 11)

Necatigil şiirinin biçimsel özelliklerinden birini oluşturacak bu saptamaya 1935 yılından bir örnek daha verelim:

Korkulmaz mı düşünün
Pire veya karınca
Gibi cansız ve ufak
Olan beni bir gece
Duyurmadan ezerse (s. 12)

Mete Özel

ILGIM'A

bugün
  güvercinin kanat seslerini
    vermek isterdik sana
hani sahaflarda
  başımızın üstünde vardır ya hep
işte onu
    al götür diye burdan
bu otobüs hom
      ur
        tu
          la
            rın
              dan
al götür kentine
al götür kanat seslerini
al götür yüreklerimizin
al götür
al
a

Necatigil'in bu dönem şiirlerinin birçoğunda karamsar duygular işleniyor: Hastalık, ölüm, intihar, korku, yas.

1940 öncesi şiirimizde, Nâzım Hikmet'in coşkulu söyleyişiyle öne çıkan bir şiir yatağının yanı sıra, Necip Fazıl'la kendine yol arayan bir başka şiir daha vardı: Bu şiir, keder, ıstırap gibi mistik öğeler taşıyan temalara yoğunlaşmıştı. Behçet Necatigil, bu ikinci yatağa koşut, ama tek başına akmak isteyen duru bir çay gibidir 1940 öncesinde:

İNTİHAR

Aylardır hırçınlaşan
Sel yataktan ayrıldı
Sızınca bir parça kan
El şakaktan ayrıldı.

Çığlık dondu dudakta
Karanlıkta bir nokta
Acıdan kıvranmakta
Et tırnaktan ayrıldı. (s. 30)

→

Küçük İskender

GÜNDELİKÇİ DOSTLAR!
UÇAN KUŞLAR DÖNMEZ GERİ..

Onlar tanrıdan önce doğmuşlardı. Nüfus cüzdanları yoktur
bakla falına inanmış, kinlerini çince çin seddinin
çirkin ceddine kazımışlardı
adları hızlıdır ve anneleri orospudur truvada çarpışmayan puşkinlerin
puştluk değil midir zaten, mitralyöz gibi gözlerle ağlamayı bilmemek
ve ağlayanların bir nebze sebze yaşlarını destanlarla silmemek..

onlar gerideydi
öndekinin yüzüne ay oyalıyordu bir tığ ortaçağ
kenef gibi bir gergefte bozulan oğlanlar ağlıyordu
(evvelden tanıyordu zaman içinde, kalbur
zaman içinde)
saat bir ib..nin kırsal testislerinde durdu
testiler kırıldı, amphora gibi baktı kurt memeli adam
doyumsuz bir cinayet eğilip eğreti katillerime deydi
onlar gerideydi
öndekinin önsözüne kız yaldızlıyordu bir tığ ortaçağ
bekâret otağlarında bir ortaasyayı öptü prens
kurbağalar akbaba oldu..

istiklal savaşı madalyalı bir yalıdan
yakından geçerken duymuştum:
sevenler yaşayanların dizlerinde laktik asid gibi birikir
şehirler alevlenir, ateşlenir bir bir
eklemler kırılır, kemikler ısınır, kaslar soğur

onlar tanrıdan önce doğmuşlardı. Nüfus cüzdanları yoktur!.

Bugün bile yeniliğinden, özgünlüğünden hiçbir şey yitirmemiş, taptaze bir şiir. Bugüne değin kitaplarına girmemiş. Varlık dergisinin 15 Şubat 1938 sayısında yayımlanmış...

Necatigil'in tüm şairlik yaşamını özetleyen aşağıdaki şiirin Temmuz 1942'de yazılıp gene hiçbir kitabına girmemiş olduğunu nereden bilebilirdik? Necatigil, evde sokakta hep *bir başına* yürür, oturur, düşünür. Mutluluğu arayan, yaşama sevincini tatmayı bekleyen dünyanın tüm insanları adına bir başına acı çeker, kederlenir, içlenir, kırılır...

ÖNSÖZ

Hülyalarıyla yaşardı
Bir Behçet Necati vardı.
Gece yarılarında, sokakta
Kâğıda bir şeyler yazardı.
Şairliğinden yadigâr
Bu YELDEĞİRMENLERİ kaldı. (s. 46)

Behçet Necatigil 1945'lerden başlayarak birbiri ardına şiir kitapları yayımlar: *Kapalı Çarşı, Çevre, Evler, Eski Toprak, Arada, Dar Çağ, Yaz Dönemi.* 1963'de yayımlanan *Yaz Dönemi* ile yeni bir evreye geçer. Bu dönemdeki hiçbir şiir kitaplarının dışında kalmamıştır. "Solgun bir gül oluyor dokununca" duyarlığının egemenliği, onun şiir dünyasına yeni ufuklar kazandırmış, imgelemi yoğun "insan karmaşası"na ayarlanmıştır.

Necatigil şiiri, bir yandan da sözcük ekonomisine dayanır. Yalın söyleyiş çabası, şiirsel içeriğin doğal müttefiki gibidir. Artık tüm gereksiz sözcükler yontulur, inceltilir, gerekirse sonunda dizeden düşürülür. Kimi zaman devinimi yaratma ya da yansıtma amacıyla sözcükler bölünür, dizeler kırılır. Kimi zaman da iki kısa tire haline dönüşür.. Bu biçimsel özellikler şiir okurlarında tökezleyen insan ilişkilerini, yaşama sevincini yitirmişlerin yürek burkuntularını, acılarını deyimler gibidir:

KALIN YERİNİZDE

Tenha yerler --
Başkaları gelmediğine göre
Sizden çıkar acısı.

Örneğin bir lokanta
Az kişi varsa
Kimden kazancı?

Örneğin bir yakın
Az kişi uğruyorsa
Bölüşmesi yalnızlığı?

Kalabalık yerler --
Diyelim bir toplantı
Güldünüz, eğlendiniz
İçiniz rahat mı?

Gitmeyin bir yere
Gitmek şart mı? (s. 97)

Yayımlanmamış Şiirler'i okurken Necatigil duyarlığı bir şiir serüveni halinde yeniden kuşatıyor insanı. Hele, geçen yıl yayımlanan *Yalnızlık Bir Yağmura Benzer*'e, oradaki güzel çeviri şiirlere göz atacak olursanız söylenecek söz hazırdır:

Behçet Necatigil, yalnızlık ve yağmura benzer... □

"İndirimli, Armağanlı Kitap" olanağından yararlanın, kitaplığınıza yeni kitaplar katın!

Adam Yayınları'ndan seçeceğiniz en az altı kitabı
% 25 indirimle alın, bir de armağan kitap kazanın!

Mayıs'86 / Yerli Roman - Öykü

Kitabın Adı/Yazarı	Kapak Fiyatı TL.	İndirimli Fiyatı TL.
Roman		
☐ Gizli Emir / *Melih Cevdet Anday*	1300	975
☐ Aylaklar / *Melih Cevdet Anday*	1300	975
☐ Asmalı Pencere / *Mustafa Balel*	1300	975
☐ Böcek / *Erhan Bener*	1000	750
☐ Buzul Çağının Virüsü / *Vüs'at O.Bener*	1150	865
☐ Everest My Lord / *Sevim Burak*	550	410
☐ Karanlığın Günü / *Leylâ Erbil*	1300	975
☐ Destan Gönüller / *Selim İleri*	950	710
☐ Kurtlar Sofrası / *Attilâ İlhan*	2750	2065
☐ Hasangiller / Rızabey Aile-Evi / *Tarık Dursun K.*	1200	900
☐ Kalenin Eteğinde / Pulsuz Tavla / *Mehmed Kemal*	1150	865
☐ Yılan Hikâyesi / *Samim Kocagöz*	950	710
☐ Bay Lear / *Oktay Rifat*	1100	825
☐ Kelleci Memet / *Kemal Tahir*	1450	1090
☐ Rahmet Yolları Kesti / *Kemal Tahir*	1600	1200
☐ Sevgili Arsız Ölüm / *Latife Tekin*	1100	825
☐ Berci Kristin Çöp Masalları / *Latife Tekin*	650	490
☐ Gece Dersleri / *Latife Tekin*	1000	750

Kitabın Adı/Yazarı	Kapak Fiyatı TL	İndirimli Fiyatı TL.
Öykü		
☐ Afrika Dansı / *Sevim Burak*	550	410
☐ Yanık Saraylar / *Sevim Burak*	600	450
☐ Şarkılar Seni Söyler / *Muzaffer Buyrukçu*	1300	975
☐ Gevikler, Annem ve Almanya / *Nursel Duruel*	550	410
☐ Eski Gece Parçaları / *Nazlı Eray*	1050	790
☐ Gecede / *Leylâ Erbil*	550	410
☐ Eski Sevgili / *Leylâ Erbil*	1050	790
☐ Gecenin Öteki Yüzü / *Füruzan*	1150	865
☐ Bu Sevda Ölmek / *Necati Güngör*	1350	1010
☐ Eski Defterde Solmuş Çiçekler / *Selim İleri*	900	675
☐ İmbatla Dol, Kalbim / *Tarık Dursun K.*	700	525
☐ Kısmet Büfesi / *Bilge Karasu*	750	560
☐ Göl İnsanları / *Kemal Tahir*	1600	1200
☐ Dizboyu Papatyalar / *Tomris Uyar*	1100	825

Armağan Kitaplar (birini seçiniz)

☐ Anka / *D.H.Lawrence (deneme)*
☐ Sanat ve Edebiyat Üzerine / *A.Lunaçarski (inceleme)*
☐ Kavafis'ten Kırk Şiir / *Kavafis (şiir)*
☐ Deli Dumrul / Akad'ın Yayı / *Güngör Dilmen (oyun)*
☐ Kösem Sultan / *A.Turan Oflazoğlu (oyun)*
☐ Tutuklunun Günlüğü / *Attilâ İlhan (şiir)*
☐ Kara Vagon / *Bekir Yıldız (öykü)*
☐ Ölen Adam / *D.H.Lawrence (roman)*

Dergimizin Haziran sayısında Aziz Nesin Kitapları listesi sunulacak;
izleyen sayılarda da edebiyatın öteki türlerine yer verilecektir.

Adınız: .....

Soyadınız: .....

Adresiniz: .....

- Adınızı, soyadınızı, adresinizi yazınız.
- Seçtiğiniz en az altı kitabı ve bir armağan kitabı işaretleyiniz.
- Seçtiğiniz kitapların indirimli toplam tutarını Anadolu Yayıncılık'ın, T.C. Ziraat Bankası Nişantaşı Şubesi, 135 No'lu hesabına ya da Adam Sanat Dergisi'nin (Dr. Şevkibey Sok. 6/A Divanyolu-İstanbul) 14 168-2 No'lu posta çeki hesabına yatırınız.
- Listeyle birlikte makbuzu ya da fotokopisini Adam Yayınları, Büyükdere Cad., Üçyol Meykii, 57/3, 80725 Maslak-İstanbul adresine postalayınız.
- Tüm posta giderleri Adam Sanat Dergisi'nce karşılanacaktır.

Derginizi kesmek istemiyorsanız fotokopi gönderebilirsiniz.

SANAT ADAM

ADAM

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ

MEMET FUAT

"Bize, dünya barışına hizmet ederken milli bir gurur sağlayacak sanatçılarımız, dünya milletleri karşısına alın akıyla çıkacak şairlerimiz var. Unutmayalım onları. Unutmayalım onları demek, milli menfaatlerimizi unutmayalım demektir."

Orhan Veli (Yaprak, 1 Mart 1950)

Bu antoloji, 1920'lerin ikinci yarısından günümüze kadar uzanan altmış yıllık bir zaman dilimini kapsıyor. Seçilen şiirleri baştan sona doğru, yazılış ya da yayın tarihlerine dikkat ederek okuyanlar, çağdaş şiirimizin 1929'da **835 Satır**'la başlayışını; 1941'de **Garip**'le yenilenip büyük bir yaygınlık kazanışını; bu akıma katılmayan toplumsalcı şairlerin Serbest nazmı çeşitli yönleriyle sürdürüşlerini; 1950'lerin sonlarına doğru İkinci Yeni akımının parlayışını; bu akım içinde şiire başlayan gençlerin 1970'lerde yeniden toplum sorunlarına yönelen bir şiiri öne çıkarışlarını izleyeceklerdir.

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

632 sayfa / 3300 TL (KDV dahil)

2. BASIMI ÇIKTI!